



**FORMA Y CONSCIENCIA:
FUNDAMENTOS PARA UNA TEORIA YANTRICA
DEL DIBUJO**

o
Recorrido plástico hacia el encuentro abicsal con la perla azul

CLARA M. SEVILLA SEGUI
(Tesis doctoral)

Valencia, Enero 2016

Directores: Dr. ALEJANDRO RODRÍGUEZ LEÓN
Dr. VICENTE MERLO LILLO

A mi madre, Margarita, musa y semilla de artista.

Magritte
Hugo Demarco
Andy Goldsworthy

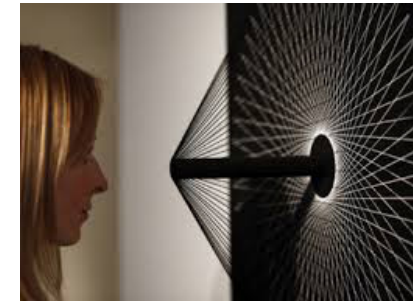


TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS | 17 |
|--------------------------------------|-----------|

| | |
|-----------------|-----------|
| SINOPSIS | 19 |
|-----------------|-----------|

| | |
|--------------|----|
| (CASTELLANO) | 19 |
|--------------|----|

| | |
|------------|----|
| (VALENCIÀ) | 21 |
|------------|----|

| | |
|-----------|----|
| (ENGLISH) | 23 |
|-----------|----|

(PARTE I: PROLEGÓMENOS PARA UNA TYD)

| | |
|------------------------|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 27 |
|------------------------|-----------|

| | |
|--|----|
| 1.1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN | 27 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| 1.1.1. LA MOTIVACIÓN Y EXPERIENCIA PREVIA | 27 |
|---|----|

| | |
|---------------|----|
| La motivación | 27 |
|---------------|----|

| | |
|-------------------|----|
| El juego creativo | 28 |
|-------------------|----|

| | |
|------------------|----|
| La forma desnuda | 28 |
|------------------|----|

| | |
|--------------------|----|
| Experiencia previa | 29 |
|--------------------|----|

| | |
|---|----|
| La experiencia para una investigación cualitativa | 30 |
|---|----|

| | |
|------------------------------------|----|
| Tesis genuinamente de Bellas Artes | 30 |
|------------------------------------|----|

| | |
|-----------------|----|
| Base hipotética | 31 |
|-----------------|----|

| | |
|-------------------------|----|
| 1.1.2. LA INVESTIGACIÓN | 33 |
|-------------------------|----|

| | |
|--------------------------------|----|
| 1.1.3. LA HIPÓTESIS: LA VISIÓN | 35 |
|--------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| 1.1.4. LA TESIS: TEORÍA YANTRICA DEL DIBUJO (TYD) | 39 |
|---|----|

| | |
|-------------------------------|----|
| 1.2. CUESTIONES METODOLOGICAS | 43 |
|-------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| 1.2.1. POSICIONAMIENTO METODOLÓGICO GENERAL DE LA TESIS | 44 |
|---|----|

| | |
|-----------|----|
| Inductivo | 45 |
|-----------|----|

| | |
|-----------|----|
| Deductivo | 45 |
|-----------|----|

| | |
|-----------|----|
| Abductivo | 47 |
|-----------|----|

| | |
|----------|----|
| Técnicas | 47 |
|----------|----|

| | |
|-------------|----|
| El lenguaje | 48 |
|-------------|----|

| | |
|--|------------|
| La plástica | 49 |
| Metodología integral | 54 |
| 1.2.2. MARCO DE ESTUDIO Y PUNTO DE VISTA | 55 |
| Marco de referencia | 55 |
| Visión general | 57 |
| Punto de vista holístico | 60 |
| La visión mandálica | 65 |
| Punto de vista: Los tres ojos | 68 |
| El ojo del artista. | 68 |
| La Gran Cadena del Ser. | 70 |
| Punto de vista de las BB.AA. | 75 |
| Punto de vista: el Dibujo. | 77 |
| La distancia estética | 78 |
| 1.2.3. EL OBSERVADOR Y LO OBSERVADO. SILPA YOGA | 80 |
| Objeto y sujeto | 80 |
| Reunificación yóguica de la experiencia estética | 82 |
| Perdida y recuperación del yo objetivo y subjetivo | 83 |
| El ego y el arte | 86 |
| La muerte y el sacrificio | 88 |
| El Creador | 89 |
| La falacia pre-trans como consideración estética | 92 |
| Yo como artista | 93 |
| Actividad docente para una TYD | 94 |
| El papel de mi obra | 95 |
| 1.2.4. HACIA UNA METODOLOGÍA DE LAS BELLAS ARTES | 98 |
| Lo gnoseológico y el requerimiento de descenderlo a lo epistemológico | 98 |
| Al límite de lo convencional: riesgo y transgresión. Sivaísmo y los sadhus de la India. Artista: sabio y/o mendigo | 102 |
| Aproximación antropológica | 103 |
| Carácter transdisciplinar | 108 |
| Última anotación metodológica | 110 |
| 1.2.5. HACIA UNA TEORÍA Y UNA PEDAGOGÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO (TYD) | 111 |
| 1.3. EL OBJETO DE ESTUDIO | 113 |
| 1.3.1. EL YANTRA | 113 |
| 1.3.2. EL DIBUJO | 115 |
| El Dibujo como herramienta de investigación | 115 |
| Importancia metodológica y discursiva del Dibujo en las Bellas Artes | 117 |
| 1.3.3. TEORÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO | 118 |
| Modelo de reinterpretación de las Bellas Artes | 118 |
| Qué es una TYD | 119 |
| Estructura de una TYD: ABC y 123 | 122 |
| 1.3.4. FUNDAMENTOS DE UNA TYD | 127 |
| 1.3.5. LA CONCLUSIÓN: FORMA Y CONSCIENCIA | 129 |
| Forma y consciencia: el espacio del corazón | 129 |
| 1.4. OBJETIVOS | 132 |
| Objetivos iniciales | 132 |
| Punto de llegada | 132 |
| Problemas | 132 |
| Soluciones | 132 |
| 1.4.1. OBJETIVOS GENERALES. | 133 |
| 1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 133 |
| 1.4.3. APLICACIONES | 135 |
| Campos inmediatos de aplicación | 135 |

| | |
|---|------------|
| 1.5. IMAGEN GENERAL DE LA TESIS | 136 |
| 2. EL SÍMBOLO Y SU CONTEXTO | 139 |
| 2.1. PRIMERAS IMÁGENES DE YANTRA | 139 |
| 2.1.1. PRIMERAS DEFINICIONES DE YANTRA | 139 |
| 2.1.2. IMAGEN Y METÁFORA: YANTRA Y ANCLA | 142 |
| Llave | 142 |
| Clave | 148 |
| 2.1.3. EL DIBUJO COMO EXPERIENCIA DE LA FORMA | 148 |
| 2.2. HERENCIA SIMBÓLICA | 150 |
| Herencia y carácter en imágenes | 150 |
| La tradición y la herencia de occidente | 153 |
| 2.3. IDENTIDAD ICONOGRÁFICA | 155 |
| 2.3.1. IDENTIDAD | 155 |
| Múltiples rangos de imagen y uso | 156 |
| Diversidad iconográfica | 157 |
| 2.3.2. TRADICIÓN-TRANSGRESIÓN Y EL ESPACIO PARA LA LIBERTAD | 192 |
| Un brahmin, un sadhu aghori y una artista | 193 |
| Incidencia en la realidad | 195 |
| El cuerpo y el mapa | 196 |
| 2.4. LA IMAGEN Y SU ESPACIO | 197 |
| El espacio esencial | 197 |
| Los cuatro cuadrantes de la visión integral | 198 |
| 2.5. PRINCIPIOS DE COSMOLOGÍA MANDÁLICA DEL DIBUJO | 201 |
| 2.5.1. FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN | 201 |
| Mapa fenomenológico | 202 |
| Concepción abstracta referencial: Brahman y Atman | 206 |
| Pulsiones originales desencadenantes | 207 |
| Manifestación | 209 |
| Impresión de la vida en la materia | 209 |
| Impresión y expresión | 209 |
| Concreción, densidad de la materia y la forma | 212 |
| Fenomenología ontológica de la plástica | 213 |
| 2.5.2. CONSECUENCIAS ESTÉTICAS | 213 |
| a. Experiencia estética original | 214 |
| b. Experiencia estética de entrada: impresión | 214 |
| c. Experiencia estética transtemporal y la aprehensión del presente continuo | 215 |
| d. Experiencia estética de salida o materialización del objeto estético como forma artística: expresión | 216 |
| e. Transmisión de la experiencia estética o cultura permanente | 216 |
| 2.5.3. COSMOLOGÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO | 217 |
| Dos planos: samsara y nirvana | 217 |
| El plano de la imagen: puente. Contacto entre maya y la conciencia | 222 |
| Clave o llave. El ojo del dibujo | 224 |
| Espacio para una visión mandálica | 226 |
| 2.5.4 EJES FUNDAMENTALES DEL COSMOGRAMA-MANDALA | 226 |
| Alineación | 226 |

| | |
|--|------------|
| 2.6. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD I | 231 |
| 2.6.1. PRIMERA APLICACIÓN DEL EJE METAFÍSICO FUNDAMENTAL | 231 |
| El espacio del dibujante y su posición | 233 |
| La presencia | 233 |
| Soporte de la emoción | 234 |
| 2.6.2. REVOLUCION | 235 |
| Orientación, superficie de revolución, la intersección del eje con nuestro cuerpo y nuestro cuadro | 235 |
| La plomada, el péndulo y la columna vertebral | 236 |
| 2.7. SENTIDO MÁGICO-RELIGIOSO | 238 |
| El cáliz, el receptáculo | 238 |
| Transmutación a través de la consciencia | 239 |
| Magia, religión, Arte | 241 |
| El rito y el sacrificio | 248 |
| 2.8. EL ARTE SAGRADO | 250 |
| La inspiración y la aspiración. Pranayama de una TYD. | 250 |
| 2.9. LA FORMA Y EL SIMBOLISMO | 252 |
| 2.10. DIMENSIÓN METAFÍSICA DE LA FORMA Y EL ARQUETIPO | 254 |
| Relación con el arquetipo de Jung | 255 |
| El motivo de la forma interna | |

(PARTE II: ABC DE UNA TYD)

| | |
|---|------------|
| 3. EL NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA FORMA | 267 |
| 3.1. ESTRUCTURA PRIMORDIAL | 267 |
| 3.1.1. LA QUINTA ESENCIA: EL PUNTO | 268 |
| 3.1.2. SÍLABA-SEMILLA | 268 |
| 3.2. MOVIMIENTO: EL IMPULSO DE HACERSE MATERIA | 270 |
| 3.2.1. LOS TRES GUNAS | 270 |
| Líneas de fuerza raíz: sattwa, rajas, tamas. | 270 |
| 3.2.2. LA RUEDA | 276 |
| 3.2.3. CONSTITUCIÓN | 279 |
| Los tres doshas | 279 |
| Cohesión, coherencia y otros valores | 280 |
| 3.2.4. CORRIENTE LINEAL Y COLOR | 280 |
| 3.3. DE LO INMATERIAL A LO MATERIAL | 281 |
| 3.3.1. ESPACIO Y TIEMPO | 281 |
| A favor del devenir y no contra el tiempo | 282 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.2. LOS ELEMENTOS | 284 |
| De la fuerza de los gunas a la fisicidad de los elementos | 284 |
| El espacio anidado | 287 |
| El sonido visual | 287 |
| Elementos substanciales de la plástica | 289 |
| 3.3.3. LA PLASTICIDAD | 291 |
| Origen coincidente Oriente-Occidente | 293 |
| Algunas demostraciones practicas del poder del sonido | 296 |
| El átomo | 302 |
| 3.4. EL NACIMIENTO ES META-FÍSICA, Y LA FORMA TAMBIEN | 304 |
| Morfogénesis | 304 |
| 3.4.1. DOS CAMPOS | 305 |
| El nacimiento binario | 306 |
| El silpi yogui | 310 |
| 3.4.2. LA UNIDAD FOCAL DE LO NO MANIFESTADO | 311 |
| 3.4.3. LA DUALIDAD ESENCIAL DE LO MANIFESTADO | 312 |
| 3.4.4. EL CAMPO Y EL OBSERVADOR DEL CAMPO | 314 |
| 3.4.5. REALIDAD FENOMÉNICA VARIABLE | 314 |
| La pulsión. El nacimiento del sentido | 314 |
| Lo forma-sin forma en las tres esferas de la realidad | 315 |
| Presente | 318 |
| Pasado y futuro | 319 |
| 3.5. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD: 2 | 324 |
| El punto y el eje de proyección | 324 |
| Partiendo de la concepción del formato conforme a los tres gunas | 324 |
| La línea de tus ojos, incursión en el espacio | 328 |
| Desdoblamiento del horizonte | 330 |
| 3.6. EL DESARROLLO DE LA FORMA | 333 |
| Evolución vs progreso | 333 |
| Palimpsesto espacio-temporal | 337 |
| Formulación original según Arno Stern | 340 |
| Semiótica plástica | 341 |
| De la geometría sagrada a la figuración sagrada. El arte como sagrado. | 345 |
| Ilusión como motor y motivo. Movimiento y motivación. | 347 |
| La expectativa real de la transmutación del arte transpersonal | 348 |
| 4. EL ESPACIO-FORMA | 367 |
| 4.1. EL ESPACIO-FORMA HABITANTE | 367 |
| 4.1.1. LOS MORADORES | 367 |
| De la plasticidad a la plástica | 367 |
| Cadena de conocimiento | 368 |
| La delimitación de la realidad gráfica | 369 |
| La realidad presentada/La presencia | 370 |
| Un espacio: espacio-forma | 370 |
| Dos espacios | 371 |
| El yantra y el alma. Ser y cristal | 374 |
| Formas primarias: 'elementos' básicos de la plástica del yantra | 376 |
| 4.1.2. LOS TATTVAS. UNIDADES BIOLÓGICO-PLÁSTICAS DE FORMA. | 377 |
| Cuerpos | 378 |
| Vibración y movimiento | 380 |

| | |
|---|------------|
| 36 Tattvas del Sivaismo de Cachemira | 384 |
| Materias sutiles contenidas en la manifestación | 392 |
| 4.1.3. MAHABINDU. UNIDAD ESPACIAL | 394 |
| El punto del foco | 395 |
| Métodos de emanación y absorción | 395 |
| Punto focal | 396 |
| Punto de fuga | 397 |
| 4.1.4. EL MANTRA. UNIDAD SONORA | 400 |
| El nombre del sonido | 400 |
| Verbalización | 402 |
| El dibujo de la palabra | 402 |
| 4.1.5. SIVA Y SHAKTI. ENLACE DUAL Y ABRAZO INFINITO | 406 |
| Corrientes de Ida y Pingala | 414 |
| El claroscuro | 414 |
| El contraste | 417 |
| 4.1.6. LA FLOR. DESPLIEGUE Y EMANACIÓN | 418 |
| Una imagen yántrica | 420 |
| 4.1.7. FLECHAS, VECTORES, LÍNEAS DE FUERZA. ACCIONES. | 421 |
| 4.1.8. EL TEMPLO. CUERPO Y CONSCIENCIA. | 423 |
| Superficie de revolución | 424 |
| Cuerpo de templo | 424 |
| 4.2. PRIMERAS REGLAS CLÁSICAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA FORMA | 427 |
| 4.2.1. LA FORMA: TRES PRINCIPIOS FUNDAMENTALES | 427 |
| 4.2.2. YASHODHĀRA: 6 REGLAS O CÁNONES APLICADOS A LA FORMA EN EL ARTE | 429 |
| A. Dominio de lo absoluto. | 429 |
| B. Dominio de lo particular | 433 |
| 4.3. PRIMERAS NOCIONES PRÁCTICAS Y PLÁSTICAS DEL YANTRA. | 434 |
| Tres tipos de yantras | 435 |
| Tres clases de espacio | 440 |
| 4.4. ESPACIO-FORMA HABITÁCULO | 443 |
| 4.4.1. IDENTIFICACIÓN DEL TÉRMINO | 443 |
| Espacio-forma habitáculo | 443 |
| Lo explícito | 443 |
| Lo implícito | 444 |
| La tierra es cuadrada | 445 |
| 4.4.2. EL CUERPO DE VASTU PURUSHA | 448 |
| El desprendimiento de lo no manifestado en el campo de la manifestación. | 448 |
| Purusha y prakriti: consideraciones esenciales de los Vastu Sutra Upanishad como tratado de arte. | 450 |
| Los tres primeros tipos de formas | 452 |
| El cuadrado védico | 454 |
| Vastu purusha mandala (VPM) | 455 |
| Mapa astrológico y astronómico | 455 |
| Sacralización del lugar. Rito e iniciación | 461 |
| Terreno y soporte | 463 |
| Planta y estructura del templo | 466 |
| La circulación de prana | 467 |
| Las puertas y el espacio | 468 |
| La naturaleza | 468 |

| | |
|--|------------|
| El paisaje | 469 |
| Arquitecturas | 472 |
| La curva y la recta | 473 |
| Concepto ampliado de paisaje | 473 |
| 4.4.3. EL CAMPO DE EXPERIENCIA | 474 |
| El campo creativo, denominado Kuruksetra | 474 |
| ¿Juega Dios al ajedrez? | 475 |
| 4.5. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD: 3 | 481 |
| 4.5.1. ÁMBITO EXPERIENCIAL DEL ESPACIO-FORMA-MATERIA | 481 |
| Objetivación material de lo subjetivo. De lo objetual a lo subjetual | 481 |
| Emergencia de la forma | 481 |
| Las figuraciones | 484 |
| El espacio gráfico del dibujante | 484 |
| Identificación con el centro | 485 |
| El color desde el origen | 486 |
| Anotación final | 486 |
| 4.6. ALICE BONER: ARTISTA PIONERA E INVESTIGADORA | 488 |
| El tratado: Vastu Sutra Upanishad (VSU) | 492 |
| Algunos apuntes | 494 |

(PARTE III: 123 DE UNA TYD)

| | |
|--|------------|
| 5. EL SER SUJETO | 501 |
| 123: el proceso subjetual | 501 |
| Proyección del sujeto o el sentido de lo trágico | 503 |
| El salto | 505 |
| 6. CONCLUSION | 507 |
| 6.1. CONCLUSIÓN GENERAL | 507 |
| 6.2. CONCLUSIONES PARTICULARES | 511 |
| 6.3. CLAVES DE CONCLUSION | 514 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 523 |



Moni Baba Ramswarupdas



White Baba Ganesh

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el resultado de un esfuerzo nutrido por el sostenimiento de la ilusión en el tiempo y por un compendio de entusiasmos contagiados y compartidos que finalmente han dado fondo y forma a esta tesis doctoral.

Son innumerables las personas que en muchos órdenes han contribuido a que hoy se haga realidad y quiero representar con algunos nombres a todos aquellos que sin ser escritos nunca quedarán en el olvido.

En primer lugar quiero agradecer la guía, consejo y confianza de mis directores, el Dr. en Bellas Artes D. Alejandro Rodríguez León y Dr. en Filosofía e indólogo D. Vicente Merlo Lillo, así como el tutor de mi investigación el Dr. D. Ramón Gil Alcaide. Con ellos, a mi amiga y artista Paola León por su apoyo, su preciso y concreto trabajo de lectura y la amistad creativa con la que este gran reto ha podido ser disfrutado y enriquecido.

En segundo lugar, a White Baba Ganesh y a Moni Baba Ramswarupdas, esos monjes errantes o *sadhus* que desde Benarés me introdujeron en el más recóndito corazón de la India y en el mío propio, permitiéndome vivir con ellos la insólita experiencia de esos seres humanos que se hallan detrás de la más genuina y conflictiva aspiración hinduista.

A Juan Felipe Rodríguez que me condujo a la India en busca de *el camino del corazón* y me inculcó la curiosidad de la investigación científica, así como a su maestro el Dr. D. José Luis Porcuna por su capacidad de ilusionar y construir; a Francesca López y Lucía Sanz, que me aportaron el mayor entusiasmo y la satisfacción en la docencia del Arte, y a la admiración mutua a través de ese proceso; a todos aquellos amigos que en mayor o menor medida me han ayudado y me han sostenido con su escucha, amistad y confianza; al profesor H. Srishila Aradhya que representa la estimación y el esfuerzo anónimo por la preservación del patrimonio cultural de la India; a la Fundación Alice Boner por acogerme en su casa de Benarés y el apoyo prestado especialmente a los artistas investigadores en su no siempre comprensible tarea.

A *La Madre*, Mirra Alfassa por iluminar la realización de un sueño sin tiene su semilla depositada en la ciudad de Auroville, hogar al que dedicamos nuestro trabajo y al que deseo continuidad y confianza en todos y cada uno de los que lo integran.

Y por último a Chantal Maillard, como metáfora, cuyas primeras y últimas palabras dedicadas siguen conmoviéndome y como representante de los maestros que con sus libros, legado, vidas y visiones han constituido mis más cercanas referencias aportando sentido al duro trabajo, e ilusión por seguir cultivando los frutos con los que se configura el futuro.

SINOPSIS

Esta tesis doctoral en Bellas Artes es la introducción de una Teoría Yántrica del Dibujo como resultado de una investigación de la *forma plástica* desde principios universales presentes en la realidad perceptiva.

Basada en el *yantra* como elemento activo dibujístico de una visión mandálica integral, el Dibujo viene a re-presentar una visión del mundo basada en la *distancia estética*, en la que la suma y multiplicación de todas las partes es contemplada desde un punto de vista y un ojo genuino, transdimensional, en el que el hombre co-creativo es capaz de *realizar* su propia *visión* y disfrutar de la experiencia estética a través de la práctica del Arte.

El Arte es el quinto elemento en el que el contacto con la Belleza de modo desinteresado tiene lugar.

Esta tesis, como Forma y Consciencia explora los fundamentos de estas formulaciones estéticas, a través de sus raíces más *yóguicas*, en India. A tales formulaciones estéticas les añadimos una metáfora y las explicamos a través de la *voz* del artista, en el que se da el proceso de transmutación de la materia, la transformación de la Naturaleza en Arte. El *silpi yogui* es la inspiración y aspiración del *ser* que habita en el *artista imaginero*, quien desarrolla sus propias imágenes o la huella de la consciencia personal que se supera a sí misma a través de la plástica de lo trans-personal. Su *ser*, solo Presencia, se deja modular en el vehículo plástico desde la más pura abstracción a la más fina figuración.

Esta tesis representa un viaje plástico al corazón de la India, en el que van de la mano una artista y un sadhu como encuentro simbólico de la indosofía y el sublime representante plástico de la tragedia de la dualidad, sumido en la vida y el peso del *claroscuro*. La Luz es la Gran Metáfora simbólica y el objeto de misterio primordial de la Ciencia.

El *espacio del corazón* es el *quinto elemento plástico* en el que se basa nuestra Teoría Yántrica del Dibujo para reintegrar la coherencia del Arte de todos los tiempos y lugares, desde un punto de vista histórico optimista que está en nuestras manos hacer real (*magia-maya*), a través de la *visión yántrica* para el Arte, a que da pie el Dibujo.

Esta tesis es el prolegómeno fundacional de una vía de hacer real el sueño de lo imaginado, como ha venido haciendo el Arte como inóculo original a lo largo de la Historia. Tal posibilidad de *forma-función-poder* está avalada por los más antiguos fundamentos de la civilización, el gran potencial simbólico que fue posible cristalizar en el Hombre, el *sistema complejo* de la antigüedad que no responde a límites, sino a constelaciones, el *tantra*, inspiración y aspiración de la meta-física cuántica.

Port de Pollença, 28 de octubre de 2015

SINOPSI

(Valencià)

Aquesta tesi doctoral en Belles Arts és la introducció d'una Teoria Iàntrica del Dibuix com a resultat d'una investigació de la *forma plàstica* des de principis universals presents en la realitat perceptiva.

Basada en el *iantra* com a element actiu del dibuix d'una visió integral del mandala, el Dibuix vindria a *re-presentar* una visió del món basada en la *distància estètica*, en què la suma i multiplicació de totes les parts és contemplada des d'un punt de vista i un ull genuí, "transdimensional", en què l'home *co-creatiu* és capaç de realitzar la pròpia *visió* i gaudir de l'experiència estètica a través de la pràctica de l'Art.

L'Art és el cinquè element en què el contacte amb la Bellesa hi té lloc de forma desinteressada.

Aquesta tesi, en tant que Forma i Consciència, explora els fonaments d'aquestes formulacions estètiques mitjançant unes arrels basades en sistema del ioga, pel que fa a l'Índia. A aitals formulacions estètiques els afegim una metàfora, i les expliquem per mitjà de la *veu* de l'artista, l'individu en qui es produeix el procés de transmutació de la matèria, la transformació de la Natura en Art. El *silpi iogui* és la inspiració i aspiració de l'ésser que habita en l'*artista imager*, qui desenvolupa les seves pròpies imatges o l'empremta de la consciència personal que se supera a si mateixa a través de la pràctica d'allò *trans-personal*. El seu ésser, tan sols Presència, es deixa modular en el vehicle plàstic des de la més pura abstracció fins a la figuració més fina.

Aquesta tesi representa un viatge plàstic al cor de l'Índia, en què una artista i un *sadhu*, plegats, conflueixen de manera simbòlica en la *indosofia* i el sublim representant plàstic de la tragèdia de la dualitat, immers en la vida i el pes del *clarobscur*. La Llum és la Gran Metàfora simbòlica i l'objecte primordial de la ciència.

L'espai del cor és el *cinquè element plàstic* en què es basa la nostra Teoria Iàntrica del Dibuix, el propòsit del qual consisteix a reintegrar la coherència de l'Art de tots els temps i llocs, des d'un punt de vista històric i optimista, que tenim a les nostres mans convertir en real (*màgia-maia*) a través de la *visió iàntrica* per a l'Art, a què dona peu el Dibuix.

Aquesta tesi és el prolegomen fundacional d'una via per tal de materialitzar el somni respecte d'allò imaginat, com ha vingut fent l'Art com a inòcul originari al llarg de la Història. Aquesta possibilitat de *forma-funció-poder* és avalada pels més antics fonaments de la civilització, el gran potencial simbòlic que fou possible cristal·litzar en la figura de l'Home, el sistema complex de l'antiguitat que no respon a límits, sinó a constel·lacions, el *tantra*: inspiració i aspiració de la *meta-física* quàntica.

(Traducció a càrrec de Marc Cerdò Ensenyat)

Port de Pollença, 28 d'octubre de 2015

SYNOPSIS

(English)

This PhD in Fine Arts is the introduction to a Yantric Theory of Drawing as a result of researching *plastic forms* from the universal principles present in perceptible reality.

Based on the *yantra* as an active element in the drawing of an integral mandalic vision, Drawing re-presents a vision of the world based on *aesthetic distance*, in which the sum and multiplication of all the parts is contemplated from one point of view, a naked eye. This perspective is transdimensional, whereby co-creative man is capable of making his own *vision* real, enjoying the aesthetic experience through the practice of Art.

Art is the fifth element in which contact with Beauty takes place in a disinterested way.

This thesis in its Form and Consciousness explores the fundamentals of these aesthetic formulations through its most *yogic* roots in India. We will add a metaphor to such aesthetic formulations and explain them through the *voice* of the artist, in which the process of transmutation of the matter, the transformation of the Nature into Art takes place. The *shilpi yogi* is the inspiration and aspiration of the *being* which indwells the *imagery artist* who develops images of himself, the imprints of personal consciousness transcended through transpersonal art forms. Its *being*, its Presence, can be modulated through plasticity, from the purest abstraction to the finest figurative art.

This thesis represents a plastic voyage to the very heart of India, in which an artist and a sadhu go hand in hand as a symbolic encounter between indosophy and the sublime plastic representative of the tragedy of duality, sunk in life under the weight of *chiaroscuro*. Light is the Great Symbolic Metaphor and the primordial object of the mystery of Science.

The *space of the heart* is the *fifth plastic element* on which we base our Yantric Theory of Drawing. We use this to reintegrate the coherence of Art from all times and places, reinterpreting it from an optimistic historical standpoint. Drawing gives us the power to make this real (*maya-magic*), through the *yantric vision*.

This thesis is the foundational preface to a way to make real the dream of the imagined, a function which Art, the original inoculant, has had throughout history. Such a possibility of *form-function-power* is endorsed by the most ancient foundations of civilization: the great symbolic potential which was crystallised in Man, the *complex system* of ancient times which doesn't respond to limits, but rather to constellations, the *tantra*, inspiration and aspiration of quantic meta-physics.

Port de Pollença, 28 October 2015

**PARTE I: PROLEGÓMENOS PARA UNA
TEORÍA YANTRICA DEL DIBUJO
(TYD)**

1. INTRODUCCIÓN

La consumación de una obra de arte auténticamente espiritual es un asunto lento y al comienzo parece accidental y carente de método. Para contemplar los colores en su propia escala y convertirse en un determinante de la creación artística, el artista no sólo debe entrenar su ojo, sino que también debe adiestrar su alma.¹

En este primer capítulo introductorio posicionaremos nuestra tesis en el marco convencional en que una tesis y su investigación deben ser circunscritas. Le dedicamos una cierta extensión debido a la relevancia que ello conlleva para los más actuales debates metodológicos de una tesis de Bellas Artes.

1.1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1.1. LA MOTIVACIÓN Y EXPERIENCIA PREVIA

La motivación

Teniendo en cuenta las reflexiones metodológicas acerca de como una tesis de Bellas Artes debiera hacer uso de una investigación cualitativa y de cuál es la posición del investigador como observador participante, podemos decir que en este caso la motivación viene dada por una experiencia completa, en la que investigación y vida están estrechamente ligadas. El vínculo es el mundo simbólico y la práctica del arte, y la motivación, el intento de comprensión profunda de su significado en múltiples órdenes.

La investigación realizada ha marcado fundamentalmente un horizonte en el que situar el desarrollo de todo un mundo imaginario. Ha configurado un marco de referencia en el que el plano intuitivo ha dejado de pertenecer a lo meramente subjetivo o relativo. La intuición me ha guiado, como

¹ Cita de Kandinski. WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (p.165)

ocurre a toda personalidad creativa, y he podido constatar su valor, ya no solo dando un salto al lado derecho de mi cerebro como proponen algunas teorías², sino análogamente dando un salto al otro lado del mundo, al hemisferio oriental de nuestro planeta, donde apuntaban los referentes filosóficos que me sustentaban como artista y persona sin saberlo explícitamente.

El juego creativo

Para ilustrar esto mencionaré un hecho anecdótico. En mi infancia adopté como rúbrica un símbolo como el que muestro a continuación:



Este símbolo guardaba relación con ‘el huevo’ y mi nombre. Era una especie de juego creativo ingenuo que hablaba de todo un mundo de significado conceptual de fondo, y que adquiriría una plasticidad en otros elementos y objetos. Un salto en el tiempo me hizo redescubrirlo muchos años después como el símbolo genérico del *mandala*, o *yantra*, objeto de estudio de mi investigación.

Ya por entonces, jugando con la *forma*, le había dado algunos de los mismos significados. Hay muchos otros aspectos de la tesis que han guardado esta misma relación pasado-futuro. Se trataba de coincidencias o lo que inicialmente empezaba a entender como sincronicidades, conectadas con la definición de “sincronicidad”³ de Jung y la vía que éste me abría en occidente; fundamentalmente basadas en imágenes desnudas, en estructuras plásticas que captaban profundamente mi atención sin ningún motivo o intencionalidad previa.

La forma desnuda

Este tipo de rastreo mediante resonancias plásticas han marcado la búsqueda de una metodología propia aplicada a mi investigación y entiendo que son vislumbres genuinamente característicos de la visión propia del artista. Una vez introducida en el objeto de estudio de tesis fui hallando un marco en el que poder comprender estas relaciones.

De este modo el puzle de vida y proceso de una artista, a veces dadá, a veces surrealista, a veces existencialista hoy toma cuerpo vivo y coherente desde la alegría de un grado más de consciencia que supone el haber concebido y vivido esta tesis.

El círculo está cerrado en esa forma emblemática del *mandala* que sigue creciendo dada su permeabilidad. Desde ahí es posible alcanzar su grado 361.

² EDWARDS, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Ed. Urano. Año 2000

³ Referente a la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido pero de manera acausal, o una causa no aparente en determinado marco de análisis. Dichos conceptos son desarrollados por el autor en toda su obra y específicamente presentados en su texto “Sincronicidad como principio de conexiones acausales” y su conferencia “Sobre sincronicidad”.

La primera línea en ser trazada sobre la superficie de piedra es el círculo que representa el universo (*viśva*) y la plenitud (*pūrṇa*) y cuyo punto central (*bindu* o *marman*) es su aliento vital y firme apoyo. Luego los artistas «dividen el círculo con la línea, al igual que los creadores dividen el mundo con sus acciones».⁴

Desde ahí ya ubico mis tempranas discusiones afirmando que el blanco y el negro eran lo mismo, aunque no lo supiera justificar razonablemente, y no pudiera aceptar un gris como acuerdo. Lo creía y defendía sinceramente, aunque me diera problemas. Ya reafirmo la realidad de la cuadratura del círculo sin temor a la locura en la que casi se discapacita al artista, como ajeno a la realidad absoluta. Hoy hago uso con esta apuesta de tesis del espacio de libertad que nos inculcaron al educarnos en Occidente, aunque fuera para algunos sólo una pretensión sin contenido. Gracias a la tesis mis ideales han alcanzado lugares de máxima realidad.

Experiencia previa

La hipótesis de la que se parte en esta tesis es consecuencia de la experiencia de una artista, que en sentido genérico podría ser casi cualquiera.

Su periodo de práctica y formación comienza en la infancia, obteniendo finalmente un título universitario⁵ y unas facultades que supuestamente le capacitan para desarrollar su trabajo de forma profesional.

Una vez estuvo introducida en el ámbito laboral-profesional, con sus vicisitudes socioeconómicas, la experiencia le llevó a un planteamiento profundo acerca de la práctica del Arte y la experiencia estética que conlleva, replanteándose su labor desde un debate y controversia que creo que es común a todo ser creativo, y que por ello nos interesa como objeto de investigación.

Esto es, por un lado la experiencia íntima y los valores internos que propulsan el trabajo creativo, que podríamos llamar el aspecto introvertido de la actividad artística, y por otro lado su salida y la adecuación al ámbito exterior, su extro-versión a un mundo de valores que en muchos casos se oponen a los que generan la obra y a los pilares que sustentan la libertad e integridad de base del artista. De este gran choque y desequilibrio considerado ‘natural’, el artista es un superviviente cuyo verdadero *espíritu* a veces únicamente permanece latente, como sus imágenes.

Podríamos hablar extensamente de lo que significa gozar de poseer un título universitario en Bellas Artes y cuál es su verdadera repercusión en la vida práctica, tanto personal como, sobre todo, laboral. También acerca de cuáles son los condicionantes políticos⁶ y competitivos que determinan la vida práctica del artista, que generalmente a lo que básicamente aspira

⁴ BÄUMER, Bettina (VVAA). *El Árbol de la Vida*. Capítulo “La Naturaleza en el Arte y las Tradiciones de la India”. Ed. Kairós. Barcelona 2001. (p.159)

⁵ Dicha formación en Bellas Artes data de finales de los años 80 y principios de los 90 en el ámbito universitario que se da en Madrid, España, en un entorno de expansión expresiva y comprensión específica del arte contemporáneo muy concreto, diferente a otros lugares de España.

⁶ Menciono aquí ‘políticos’ intencionadamente porque es lo que mejor abarca muchas decisiones marcadas por el sistema, ya sea de mercado, académico, etc.

en muchos casos es a vivir de su trabajo y seguir indagando.

La experiencia para una investigación cualitativa

En ese estado de controversia e inadecuación interna y externa natural al ordinario curso de la vida, y que en este caso no pasamos por alto como anecdótico, sino todo lo contrario, la artista que objetivamente trato de introducir como parte de la investigación realiza un viaje a India, casi accidentalmente.

La gran sorpresa sobrevino cuando en ese viaje se hicieron presentes en las calles, en los paisajes, en la naturaleza, multitud de *formas*. Éstas incidían en la retina, en el mismo cono o *forma* constitucional del ojo, desde el Dibujo, desde la plasticidad del entorno. Tenían relación con ciertas imágenes pertenecientes a la ensoñación estética que recurría y le perseguía una y otra vez desde la infancia, y que trataba tenazmente de fijar en un papel, en un estilo, en un lenguaje que siempre se escapaba a la representación, pero que insistentemente se presentaba una y otra vez.

La investigación cualitativa toma su objeto de estudio en su estado «natural», observando y registrando todos los datos que influyen en la creación de sentido y significado. Así el enfoque en este caso no es el aislamiento ni la discriminación, como lo hace el punto de vista cuantitativo, sino que se sumerge de lleno en el ámbito en el que se desarrolla el objeto de estudio.⁷

Aquel mundo imaginario del artista, de pronto descubría una relación directa con determinado tipo de imágenes externas, lo que ayudaba a situarlas más allá de lo personal. El hallazgo suponía un cierto respiro y aportaba una excitante e inusitada felicidad (*ānanda*) al reconocerlas. Se trataba de la misma felicidad que aporta una obra cuando surge, se manifiesta, cuando la *forma* emerge de la piedra acorde a una verdad coherentemente.

En todos estos sentimientos predomina el placer (*sukha*), ya que la luz [de la experiencia estética] está caracterizada por una degustación concentrada (*ekaghana*) de la propia conciencia, cuya esencia es el Gozo (*ānanda*)⁸

El ‘respiro’ tenía lugar cuando se identificaba el punto de encuentro de la imagen latente o interior con un motivo ‘real’, es decir, presente en el mundo fenoménico de realidad aparente. Y el gozo o *ānanda* tiene que ver con la experiencia estética a través de la experiencia de la *forma*.

Tesis genuinamente de Bellas Artes

Por tratarse de una indagación en la denominada *experiencia estética* estuve en algún momento tentada a circunscribir la investigación en el ámbito de la Estética, o la ciencia que trata de explorar las condiciones en las que la experiencia estética tiene lugar. Pero era la *experiencia de la forma* la que verdaderamente constituía el objeto de la perplejidad.

7 MARTINEZ-BARRAGÁN, C. “Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes”. Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, 1. 2011. (p.51)

8 MAILLARD, Chantal y PUJOL, Oscar. *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Ed. Indica Books-Etnos. Varanasi 1999. (p.204)

Por un primer motivo estético, mi período de investigación de postgrado se inició en el departamento de Historia de la facultad de Bellas Artes de Madrid. Al finalizar percibí que la aproximación o metodología historiográfica era muy diferente a la de la plástica. Hoy entiendo que hubo un rechazo metodológico-epistemológico que me impedía seguir por esa especialización. Sin embargo, del enorme disfrute reflexivo de aquel momento surgió clara y espontáneamente un título de tesis: el espacio virtual. También este primer concepto inicial ha adquirido un sentido más completo al ponerse en contacto con las teorías estéticas hinduistas. Es muy relevante observar como el brote de una imagen (⊙) o una idea (*espacio virtual*) de forma rudimentaria alberga el sentido profundo de todo un desarrollo en el tiempo, como una semilla. Creo que se trata de un proceso genuino del campo de la creatividad.

Por tratarse de una experiencia de la *forma*, finalmente entendí que el departamento en el que tendría mayor razón de ser nuestra tesis sería el Departamento de Dibujo. La tesis y su objeto de estudio ofrecen desde esa perspectiva claves metodológicas fundamentales y muy útiles para ampliar el sentido y función del propio Dibujo, análogo al sentido ampliado del arte del que hablaba J. Beuys y que puede ser considerado emblemático para nosotros, en su concepción y práctica del Arte y en la actividad docente que desarrolló, su compromiso con ella y en los valores éticos y estéticos que infundía. Nuestra voz procede de la palabra del artista, en esencia distinta a las del historiador o el esteta, quienes por tener más desarrollada una metodología en el ámbito científico-universitario, tomaron la palabra del artista. No obstante, el fruto de una Teoría Yántrica del Dibujo afectaría a una revisión de la historia del arte y de la estética occidental desde su aspecto práctico. Al estar anclada en la conformación de la materia, la palabra del artista en el ámbito de la investigación hace referencia no solo a una comprensión y sistematización teórica sino, primordialmente, a una comprensión de la *forma* y los procesos que en su consecución intervienen.

Podemos afirmar que la trayectoria metodológica de esta investigación parte del fenómeno de una experiencia y la experimentación creativa que desde ella tiene lugar, y que conforme al método científico,

Parte de la observación de fenómenos de la naturaleza para extraer por inducción los principios que los originan. (...) Los experimentos confirman la hipótesis.⁹

Base hipotética

La observación como premisa científica, en el caso de esta tesis de Bellas Artes, se basa en la observación de un fenómeno natural, que es el que sucede en el ámbito de una fenomenología de la percepción de las formas en la que el artista está especializado por su práctica de observación, contemplación y plasmación material. El hecho de que esas *formas* fueran reconocidas en el entorno por un vínculo latente común, suponía un enigma que sumado al replanteamiento de la labor artística y pedagógica personal, han constituido la motivación principal y el insistente empeño de esta investigación a lo largo de los años. Se trata, según el método inductivo, de un intento por descifrar y descubrir los principios que lo

9 MUNÁRRIZ ORTÍZ, Jaime. “Investigación y Tesis Doctoral en Bellas Artes”. Universidad Complutense. Madrid, 2013 (p.1)



(Arriba) Foto realizada en Citradurga, India. Foto de J. F. Rodríguez Aguiló 2014

(Abajo) Obra de Richard Long. Along a twelve day walk in Ecuador 1998



Ofrecemos aquí un primer referente que literalmente relaciona arte contemporáneo del siglo XX y arte ritual védico. En él podemos observar la presencia de nuestro símbolo.

originan, como apunta la cita anterior.

Podemos entonces afirmar que la hipótesis estaba estrechamente vinculada a la intuición y proposición del *espacio virtual* (que será explicado a lo largo de nuestro escrito) y las *formas* que en él cobran presencia. Toda la investigación posterior estaría enfocada a experimentar y encontrar una vía de comprensión, confirmación y validez de esa hipótesis, no sin nuevas sorpresas y la definición más precisa de la nueva hipótesis, producto de la base hipotética anterior, que nos llevarían a la dimensión final de LA TESIS y a sus potenciales líneas de investigación.

Consideramos estos puntos como base hipotética inicial:

1. *Imagen latente* interior que establecen una similitud con formas externas lugares con distintas coordenadas culturales, etc. Relación de las formas internas con las formas externas.
2. *Espacio virtual*, una especie de pantalla o espacio interior donde se da una experiencia perceptiva completa e intensa. Identificación de un espacio virtual interno, imaginero, donde se da una fenomenología de la *forma* aparentemente imperceptible en el exterior pero que sostiene entre ambos una relación coherente.

1.1.2. LA INVESTIGACIÓN

Procedente de la ciudad sagrada de Benarés, también llegó a mis manos en aquel primer viaje mágico a India un libro escrito por dos importantes indólogos españoles: Chantal Maillard y Oscar Pujol, dedicado a una de las primeras teorías estéticas de la India: *Rasa, el placer estético en la tradición india*¹⁰. Datado el origen de esta teoría entre los siglos II a. C y II d. C., en ella se hablaba y sistematizaba la experiencia estética desde planos y puntos de vista que me despertaban asociaciones muy claras y de sorprendente riqueza con el arte contemporáneo. Aportaba reflexiones que me permitían dilucidar más la posición del artista y arte contemporáneo que otras disquisiciones teóricas y retóricas occidentales, para mí alejadas de sentido real y profundo al aplicarse a la situación del artista actual.

Un ejemplo literal de esta relación oriente-occidente *a través de las formas* lo encontramos en las obras que ilustran esta página.

La primera es una foto que realizamos en Citradurga, India, en lo alto de la cima bastante inaccesible de una montaña donde el profesor H. Srishila Aradhya¹¹ me aseguraba que aún tenían lugar ritos en los que se hallaba vivo el uso del *yantra*. La segunda corresponde a una obra de Richard Long que hemos tomado como ejemplo de las numerosas analogías formales que encontramos entre el arte contemporáneo y referentes originales de

¹⁰ MAILLARD, op. cit.

¹¹ Dedicado a investigar desde los años 60 las pinturas rupestres situadas en Chitradurga, India.

otras épocas incluso prehistóricas.

Con este libro de estética lleno de significado y su brillante inspiración poética bajo la pluma de Chantal Maillard, se iniciaba el apasionante proceso de búsqueda e investigación.

La belleza de una obra se juzga por su capacidad de obtener la resonancia rítmica de las emociones. La resonancia apunta al sí mismo interior, a su infinitud; toca el ser en su superficie mental, pero se propaga a través de las emociones en el ser infinito cuya acción no es limitada.¹²

Desde su significado de *jugo* esencial o poción en el *Atharvaveda* y el de esencia curativa en el *Āyurveda*, o el significado de condimento y también de deseo amoroso en el *Mahābarata*, al de esencia seminal en el *Rigveda* y al significado metafísico de la esencia del supremo Brahman en alguna de la *Upanisads* primitivas, el término *rasa* invitaba a entenderse como la cumbre del placer más real y más sutil.¹³

Entre otros significativos aspectos habla del placer estético comprendido desde la analogía –no casual– de la percepción y sentido del gusto. Desde el placer de saborear cuando el objeto saboreado se confunde con el paladar y se de-gusta a sí mismo, de modo que el objeto y sujeto se hacen uno. Entre otras cosas, tiene unas consecuencias metodológicas que suponen uno de los fundamentos de la tesis, y que le hace estar en una posición para mí determinante en relación a la metodología científica y de las Bellas Artes: la fusión o identificación del objeto y el sujeto.

Debido a todas las resonancias (*dhvani*)¹⁴ que se activaron con este libro se inició el trabajo de investigación que exploraba las fuentes plásticas y teóricas del arte en India. Así me fui introduciendo en un contexto lingüístico, filosófico y estético que por alguna razón satisfacía mi búsqueda y me conducía hacia los elementos que hoy forman el sustrato de mi tesis.

Una vez introducida en un mundo tan complejo y apasionante y decidida a desarrollar una investigación sistemática que fuera útil en el campo de las Bellas Artes, se hizo necesaria la búsqueda de una metodología propia, verdaderamente adaptada al objeto de estudio y al sujeto participante. El poder de analogía de las formas es el que me guiaba en todo momento en la recogida intuitiva de datos y asociaciones. El Dibujo constituía la línea conductora, y él me llevó al elemento clave de mi búsqueda: EL YANTRA, que podemos señalar como nuestro concreto objeto de estudio o investigación.

¹² Ibíd. p.74

¹³ Ibíd. p.29

¹⁴ Otra de las teorías estéticas indias basada en el sentido de resonancia e implicadas en la propia teoría de *rasa*.

1.1.3. LA HIPÓTESIS: LA VISIÓN

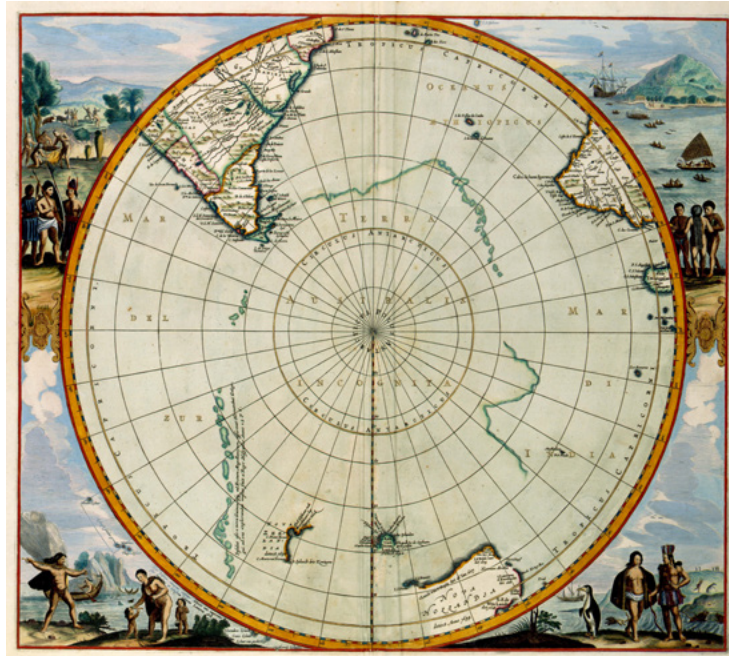
El contexto estético hinduista en el que me había introducido, aparte de su repercusión en el arte occidental, era inmenso.

Exigía por alusión un cierto conocimiento previo en las ramas de la filosofía, lingüística, psicología, espiritualidad, religión, ayurveda, yoga, ciencia, historia, sociología, etc. Su rastreo por medio de la disciplina del Arte y la experiencia estética constituían el vehículo que me conducía entre estas ramas del conocimiento de un modo tan lúcido y transparente que nada parecía tan importante como esa estructura que a través de otras disciplinas se iba desvelando y esclarecía tantas dudas esenciales en relación al Arte y al modo de ejecutarlo, interpretarlo, enseñarlo, reflexionarlo. Sucedió lo mismo cuando posteriormente me adentraba en los campos científicos de la física, la geología, la biología, la matemática, etc. La forma y el Dibujo seguía constituyendo mi propio y principal vehículo.

Con todos estos campos abiertos se fue configurando una VISIÓN coherente que se iba engrosando a cada paso. Adoptaba formas de cristal, de flor, de planetas, de células, de mariposas, de torres y templos, de piedras, de ciudades. La visión era tan amplia que parecía que no podía ser abarcable en forma de tesis, o al menos eso se aconsejaba, pero entendía que era elemental, esencial, y creía que podía ser muy útil en el campo de la investigación de raíz en Bellas Artes, como vía cognitiva conectando con otras ciencias, como mapa que posicionaba al ser en su manifestación a través del arte, ya sea desde la impresión, la expresión, y su plasmación finalmente en la materia o, esencialmente, en la únicamente necesaria imagen latente originada –y fenomenológicamente real– en un cierto lugar interior, virtual, aparentemente inmaterial pero perceptual, de la que ya se hablaba en los orígenes de la teoría estética de *Rasa*, y que convierte al artista hacedor y al espectador degustador en estetas.

Queremos probar que esa visión existe, que nos vincula a la Naturaleza, a nuestra propia naturaleza y a la naturaleza de las cosas al mismo tiempo. La visión a la que me refiero es esa imagen latente implícita y explícita, externa-interna cuya de-mostración académica consistiría en extraerla del ámbito personal, de todo ese cúmulo histórico y contemporáneo amalgamado del que procede, y darle espacio y consideración objetiva del mismo modo en que ya vislumbramos, por ejemplo, la “visión” de inconsciente colectivo de Jung, cuya imagen él logró extraer, exponer y consensuar. La visión propuesta está vinculada a su línea de investigación y al arquetipo que ya exploró de forma práctica y multidisciplinar (asociando psicología y arte), haciendo uso del mandala. Nuestra tesis es un paso más en un terreno que quedó detenido en sus planteamientos y que considero requiere ser actualizado. En esa línea, nuestro objetivo es presentar nuestra visión a través de los elementos constituyentes (ABC y 123) de la Teoría Yántrica del Dibujo (TYD), introducirnos en la antesala de una *visión* que se configura desde su referente de origen y desde ella, reconstruir una nueva perspectiva acorde a las necesidades de nuestro precioso presente.

El propio Jung que constituyó un referente en el avance de esta indagación hubo también de mirar a oriente como referente. Muchos otros de nuestros pensadores e investigadores encontraron allí también la fuente sobre la que elaborar importantes teorías que hoy, por desconocimiento u olvido, consideramos propias y originales. Las primeras exploraciones en oriente fueron producto de la expansión colonialista condicionada por



Mapa del mundo. S. XIX

Visión e imagen del mundo visto desde otro lugar, la imagen cenital del mundo, la visión mandálica.

parámetros religiosos y culturales occidentales decimonónicos ya caducos pero vigentes. La era de los descubrimientos científicos hizo que dichas fuentes fueran interpretadas bajo un canon científico que fue muy útil como vía de desglose y análisis, pero que no permitía un desarrollo circular multidimensional acorde a su sentido original, impidiendo penetrar fielmente en su verdadera y compleja estructura. Dado el posicionamiento socioeconómico que nos ha dado acceso mayoritario a la educación, hoy estamos más preparados y distanciados para hacer una revisión más profunda, abierta e integradora del origen de nuestro conocimiento.

Los medios actuales trazan nuevas rutas y promueven un nuevo tipo de exploradores con mayor posibilidades de movimiento y amplitud de campo. La *visión ampliada*, compleja y diversa es la que identificamos esencialmente con la visión mandálica. Se halla encubierta y presente a lo largo de la historia y ahora está preparada para traspasar todas las fronteras derivadas de una convención anterior. Ha habido unos condicionantes económicos, políticos, sociales y sobre todo religiosos y científicos del momento que han ido velando tal profundidad de visión debido a un interés hegemónico competitivo, basado sobre todo en el interés económico sostenido por la política.

Tales intereses han infravalorado los posibles intentos y avances que pudieran haber sido iniciados en otros campos científicos de segundo orden, vinculados a las letras y humanidades y relegados injustamente al mundo subjetivo por no tener una clara o evidente incidencia en la materia. Como si el aspecto psicológico, verbal, social, etc. no afectara y modificara contundentemente experimentos dedicados a demostrar su incidencia en la eficacia del cerebro, la medicina, la física, la química, etc.

El conocimiento ha sido la celada y por ello inaccesible fortaleza de todo *poder* regente del que extraía información en pos de intereses propios, y restringía a su vez para el posible uso de la competencia que pudiera

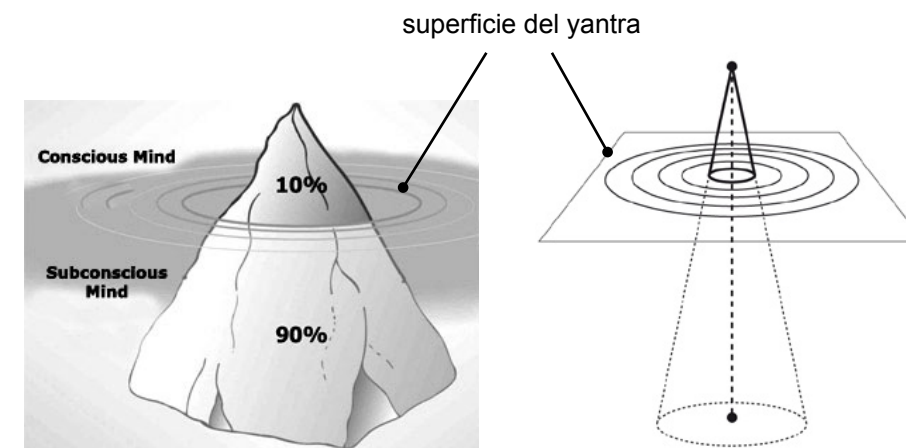
restarle *poder*. Determinaba el posicionamiento social y económico en épocas en las que la educación no era accesible a la mayoría de la población, tomándose algunas decisiones cruciales al margen de esta y sentando bases estructurales que determinarían decisivamente la configuración del mundo actual. El canal de información mayoritario o «mass media», por un lado ha comunicado y saturado, pero por otro lado ha establecido un filtro reduccionista salvaguardando el poder de unos pocos, como bien ejemplifica el despotismo ilustrado, el histórico y el actual. De cualquier modo, se abrió una brecha imparable al conocimiento y por ello ahora somos mayoritariamente aptos y formados para discernir y elegir siempre y cuando seamos medianamente libres en la aplicación de una cierta consciencia y en la actuación consecuente con ella misma.

Hablaremos de la *visión* del conocimiento, como una verdadera fuerza del *poder*.

Señalamos dos aspectos del uso de la palabra “poder”, que pude haber interesado mantener dentro de cierta ambigüedad o confusión.

1. El “poder” asociado al interés personal, de uno sobre los otros, restrictivamente.
2. El “poder” como capacidad, que procede de la fuerza del ser de la propia persona basado en el saber en su más amplia acepción y la reputación que de él pueda obtenerse. La visión del maestro, la maestría, esa excelencia real, que los demás adoptan como modelo válido por universal, pues es compartida y respetada por sí misma.

La *visión* que proponemos se hace accesible en el campo del Dibujo a través del “yantra”. Alineado a un eje vertical nos posiciona en una visión elevada, -la misma que permitiría visualizar un río, incluso el río de la vida, desde una mayor perspectiva, diferente a su recorrido horizontal que no nos permitiría ver más allá de la siguiente curva-, a su vez conectada a la raíz. Así es considerada original y de pensamiento de base. Esa perspectiva integral le otorga un gran poder. Sus cualidades asociadas tradicionalmente son la tríada *forma-función-poder*¹⁵.



Billete de Dólar
Simbolismo y poder

¹⁵ Pertenece al sistema Sri Vidya hinduista.

Sristi. Creación del universo.
India del este. s.XVIII [TA-41]

Arte tántrico, relación con el arte contemporáneo y contraste con el arte del s. XVIII en Occidente, configuración abstracta-concreta del mundo más allá de un juego formal, conceptualismo.



Podemos decir que el catalizador potencial de la visión es el *yantra* y que el ser humano podría serlo del mismo modo respecto a la Naturaleza. Su elemento o sustancia primordial es el *quinto elemento*, que en un determinado momento histórico en Occidente decidió suprimirse. Es posible que el quinto elemento que se nos escapa de las manos sea el catalizador igualmente de los demás elementos de la Naturaleza.

El Dibujo de fondo, es capaz de traspasar barreras disciplinares y abrir puertas de visión, de captación de conocimiento intuitivo a otras áreas de conocimiento, como sucedió con Leonardo y sigue sucediendo a altos niveles de abstracción e intuición científica.

La física cuántica es un claro ejemplo de algunas de estas cuestiones. Se forma o entiende como resultado de haber obtenido a través de experimentos un mecanismo de registro o unos indicios de la influencia “de lo intangible”, o de la movilidad de puntos de referencia del objeto, determinados en ocasiones por la presencia del sujeto. El modelo tántrico maneja parámetros coincidentes a los nuevos experimentos. Su sistema se nos hace comprensible desde la concepción tántrica, y consecuentemente la triada indivisible de *mantra-yantra-tantra*, a la que el *yantra* pertenece.

Las Bellas Artes como ciencia, ni siquiera menciona este campo de la abstracción con rigurosidad en relación a sus maestros. El pensamiento abstracto introducido por Kandinsky es interpretado de modo constructivo-deconstructivo reduciéndose así conceptualmente a una cuestión estilística de vanguardia histórica, que prevalece por gozar de un valor universal en el que sin embargo no se implica. Tomando como ejemplo claro la biografía de Kandinsky y su relación determinante con la teosofía, las Bellas Artes separan tal hecho como anecdótico del resultado formal en el que deviene, considerando el contenido de sus libros -de cabecera para las Bellas Artes-, como genialidad personal, como originalidad vinculada al artista, en lugar de puerta con la que llegar a profundizar en su origen como determinante de su obra plástica. Su consideración científica es muy distinta a la proyectada sobre Leonardo, aunque en ninguno de los dos casos nos implicamos científicamente desde las Bellas Artes. Es decir, las Bellas Artes no se reconocen a sí mismas como dimensión plástica de la ciencia.

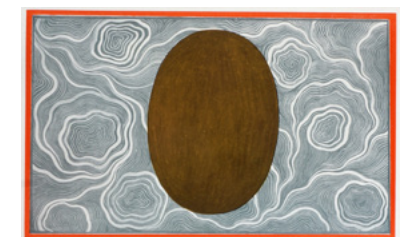
La VISIÓN AMPLIADA que tratamos de presentar es nueva porque está actualizada, y está dedicada a las Bellas Artes en el transcurso de toda su perspectiva histórica. Pertenece a este momento de la misma en el que la imagen visual está siendo saturada y parece que hemos perdido el punto de referencia agotándonos en infinitas posibilidades y relatividades de *formas* externas, rayando en muchos casos la fragmentación de lo ornamental desconectada de uno o varios centros, o como si de un mero juego lingüístico o de diseño retórico se tratara, sumidos en la visión horizontal sin referente.

La *visión* a indagar se correspondería con estudios contemporáneos de pensadores y científicos librepensadores que pueden ver al menos con *distancia estética* -de la que ya hablaba la teoría estética del *rasa* en la tradición india- de carácter desinteresado su propio punto de vista, sin miedo o sometimiento personal a toda esa jerarquía socio-política arcaica y vigente que ha hecho un uso indiscriminado del poder personal, y bajo cuya influencia incluimos el campo del Arte. La *visión* a indagar estaría dedicada al estudio según una TYD de nuestros propios referentes, de maestros del Arte librepensadores por definición, más allá de sus intereses personales. La *distancia estética* nos ofrece una posibilidad extraordinaria de principio de consciencia a través de todos los planos e implicaciones que entraña.

1.1.4. LA TESIS: TEORÍA YANTRICA DEL DIBUJO (TYD)

Una vez indagados los elementos de la investigación y obtenida una visión clara del conjunto surgió naturalmente la idea de la Teoría Yántrica del Dibujo (TYD).

La TYD es nuestra tesis. Es un compendio creativo basado en la investigación previa, formando una gran metáfora plástica fundada en referencias germinales comunes de grandes maestros y tradiciones. El vínculo entre todo ello, observado desde su aspecto plástico, se establece a través de la *forma* y su uso. La *forma* que nos sirve de referencia es el *yantra*.

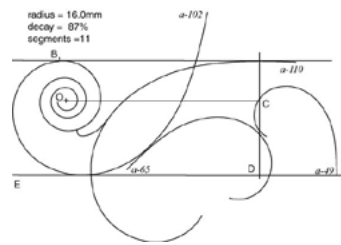
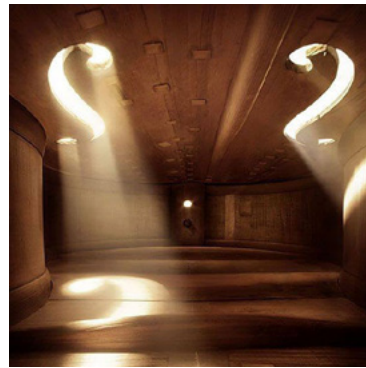
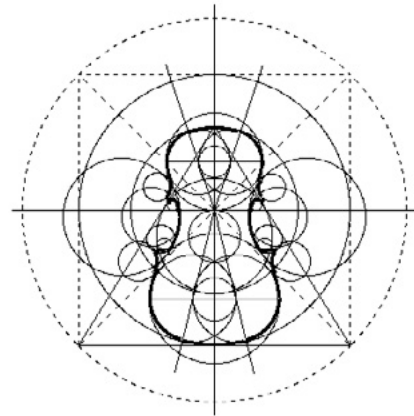


Arriba. *Espuma de mar*. Boceto de obra de la autora.

Abajo. *Hiranyagarbha*. Pintura en oro. Témpera. Escuela Kangra. 1775-1800 d.C. [TA-58]

El segundo simboliza el nacimiento del cosmos. El Germen de Oro, fuerza de energía de todos los seres de energía para todos los seres, y que vivía por miles de años en el huevo, flotando en las aguas primigenias.

Arte tántrico, relación con el arte contemporáneo.



Izda. Geometría interna del alma de un violín

Centro. Foto del interior de un violín de Mona Sibai, Björn Ewers, Mierswa-Kluska

Dcha. Obra de Anish Kapoor

Este trabajo escrito de tesis es una introducción estratégica al concepto de *yantra* desentrañado, tratando de presentar muchos de los aspectos que abarca, mostrar las vías que abre y llevarnos a visualizar el interés que ello conlleva.

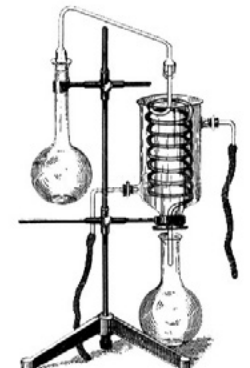
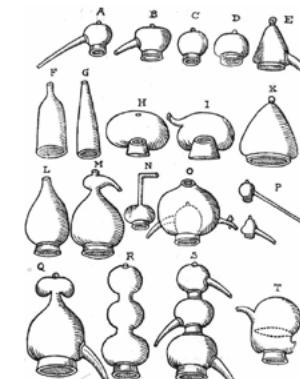
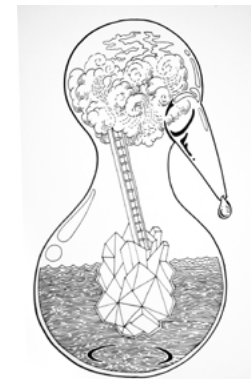
El *yantra* nos sirve de hilo conductor entre lo visible y lo invisible con el que poder bucear en un magma de información, que por excesiva y desbordante, muchas veces parece falta de coherencia o memoria que nos conecte con sus profundidades, con las causas naturales o el origen. El *yantra* es un anclaje a ello, es su cristalización al entrar en contacto con la consciencia. La metáfora del sistema que proponemos para introducirnos, ilustra y participa de la realidad misma.

El *yantra* sería una clave, un elemento entre dos mundos, un mecanismo apto para reconectarlos, la geometría natural cristalizada al borde de dos densidades, las ondas generadas al ponerse en contacto dos elementos, dos espacios de ocupación.

«Igual que del contacto del agua y del viento surge la espuma y de esta surgen las burbujas, cuando el cuadrado se une con las diagonales se activa ese campo en relieve» (II.12). La línea en diagonal sin el contraste de la horizontal no manifiesta su dinamismo, del mismo modo que el viento por si solo es invisible, a menos que entre en contacto con otro elemento, como el agua, creando las olas, etc.¹⁶

Cuando ambos (el triángulo de fuego y del agua) se superponen surge el estado de unión. Quienes realizan esto se vuelven perfectos. Éste es el estado de iluminación. Al unir el Fuego y el Agua (el ser humano) se vuelve divino, lo que los sacerdotes

16 BÄUMER, Bettina. "Líneas de fuego, líneas de agua. Los elementos en los śilpaśāstras". *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Ed. Kairós. Barcelona 2001. (Publicado en 1955 en Prakrti. *The Integral Vision*, K. Vatsyayan (edit.), vol 3: *The Āgamic Traditin and the Arts*. Indira Gandhi National Center for the Arts, New Delhi.) (p.160)



Izda. Cuadro cubista

Centro y dcha. Formas de alambiques

La *forma* y su relación con los mecanismos de transformación y percepción del sonido los demás elementos primordiales. El arte yántrico como uno de esos procedimientos.

conocen como Fruición Suprema (*mahachandas, chandas* también significa métrica). (II.16)¹⁷

Su conformación podemos encontrarla conectando tierra y cielo, tanto en la Naturaleza como en una planta de un templo, en la superficie del agua de la metáfora de ese iceberg. El *yantra* es la raíz plástica de la planta geométrica de la gran catedral de conocimiento sensible, ya sea material o conceptual. Permite trasvases, conjuga elementos canalizados mediante la línea, ya sea también visible o invisible.

La imagen holística completa queda reflejada en el trazado del Dibujo. Aquél que señaló la frontera entre la luz y la sombra, la convergencia interior-exterior, presentando focalmente los dos miembros del sistema vital completo, como si de una ecuación se tratase. En él quedan registrados en presente todos los procesos como proyecciones trazadas hacia el pasado, el futuro, e incluso el infinito. En él se estratifican todas las *formas* de una geología que cobra con cada nivel vida biosférica en sus diferentes planos de vibración, manifestación y lectura, hasta inflamar el aire y prescindir de él en un viaje cósmico donde el peso no existe -tampoco el psicológico-, y cuya existencia real no puede ser negada, aunque no tengamos los medios de acceso que nos permitan permanecer.

En el plano cósmico el Fuego y el Agua se encuentran en extremos opuestos. Siempre están en conflicto, son elementos irreconciliables que se destruyen mutuamente. Sin embargo, es precisamente la unión de los opuestos la que hace trascender al ser humano las limitaciones de la vida terrenal.¹⁸

El Vāstusūtra Upanisad (Boner) se refiere al artista como «aquél que posee el conocimiento del círculo y la línea» (Sūtra, I.4)¹⁹

17 Ibid. p.161

18 Ibid. p.161 (Cita de Alice Boner)

19 Ibid. p.159

El Vastu Sutra Upanisad define al artista como el que tiene el conocimiento de la línea. La TYD sería la que perseguiría su recorrido hasta descenderla y configurar el espacio como *pañjara*²⁰ en todos sus niveles de interpretación, el plano de representación pictórica que sería la superficie del que comúnmente llamamos “campo de representación” del cuadro, sea éste del material que sea. «Las líneas rectas son como rayos de luz (tejas, II.9)²¹ -dicen los versos del Vāstusūtra Upanisad-, y desde ese momento, ya no podríamos hablar técnicamente de superficie de representación, porque nada es representado, sino *presentado*, con lo cual conservaría explícitamente su *resonancia* y *repercusión* en la realidad misma de la que procede y en la que interviene, en un genuino acto de creación o co-creación. De ahí devendría su *magia*, su capacidad para incidir en la realidad misma o maya.

El *yantra* es como un ojo de cerradura y el encuentro de su llave específica abre una ventana especial de entrada a todo un mundo transdimensional; es la *forma* que aglutina la vibración y la manifiesta, re-generándola, del mismo modo que el alma de un instrumento musical, su *forma* específica, nos permite percibir el sonido, lo hace sensible, perceptible, concediéndole un espacio a su expresión para que pueda ser identificado conforme a nuestra capacidad auditiva convencional. De ahí su importancia.

Conseguir identificar y destilar ese vínculo plástico en todas sus variaciones, niveles y estilos nos conecta con una esencia cuyo extracto gráfico es el Dibujo. Para éste queremos recordar y reivindicar el lugar único, propio, que ocupa dentro de la diversidad de disciplinas de conocimiento riguroso.

No quiero olvidar aquello relativo al simbolismo y la metáfora que nos acerca al Arte, ya desde la visión yántrica, no tan subjetivo o desprovisto de realidad, y que el artista traspasa –o es traspasado por ella- en un acto libre no sometido a lo convencional.

Como ejemplo podemos comparar al artista con el *avatāra* Varāha: se sumerge en la caótica masa de las aguas primordiales para resucitar a *bhūmi*, la Tierra, descrita como una hermosa diosa. Es ella la que proporciona una base sólida y una totalidad estructurada. Lo que se expresa en el lenguaje del mito halla su expresión simbólica en la gramática de la forma, en las líneas, en las formas geométricas y en la estructura del templo. En todos los casos los elementos cósmicos son los cimientos y los materiales de construcción de la creación artística.²²

Al acogernos al ámbito universitario, ceñiremos nuestra exposición al ámbito más razonable o lógico, sin profundizar en el simbolismo y la metáfora que expresaremos mayormente con las imágenes y referentes a obras artísticas; nos proponemos aproximarlo a nuestra cultura y validarlo conforme a la metodología científica a la que debe estar sujeta una tesis doctoral, teniendo en cuenta sus limitaciones de extensión y expresión

20 Este término sánscrito se refiere a lo que aquí llamaríamos líneas o estructura de encaje pero que abarca una intersección de espacios y significados en los que la imagen adquiere *forma*.

21 Ibíd. p.160

22 Ibíd. p.166

que se convierten en ventajas de síntesis y son la razón de ser de este escrito y el esfuerzo de destilado vital que entraña; por ello nuestro estilo narrativo ha renunciado a la mera presentación de enunciados clásicos tan complejos como irreconocibles e inabarcables para quien no está especializado simultáneamente en todas las facetas implicadas, ya que implica una inmersión e inversión cultural que ni siquiera la hace posible la extensa información actual, que aumenta la cantidad abarcable y no la profundidad del viaje.

Hemos optado por una vía de acceso acorde a nuestro lenguaje plástico, asumiendo que la formulación final de esta disertación es sólo el inicio de todas las posibilidades a las que se extiende su contenido. La visión de la que procede y cristaliza en nuestra tesis es más amplia que su plasmación en un papel y argumentación bidimensional. Hemos de agradecer sin embargo a la linealidad del formato de tesis la posibilidad de simplificar y fijar las premisas y abrir un canal de trasmisión, que pueda a otros motivar nuevos desarrollos, modulaciones y actos creativos.

1.2. CUESTIONES METODOLOGICAS

Para introducirnos en los aspectos metodológicos de la tesis he partido de todo un debate de interés actual que me parece muy oportuno. Me sirven como referencia dos artículos procedentes de las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Valencia²³ que hablan sobre aspectos decisivos en el desarrollo metodológico de una tesis en Bellas Artes teniendo en cuenta el marco universitario en el que se encuentran en España desde el año 1978, y los requisitos que validan la investigación en Bellas Artes acordes a las premisas científicas en las que se basa una tesis doctoral.

En estos artículos de referencia se habla de la necesidad de (...) «aclarar y especificar qué se entendía por “la investigación en Bellas Artes”».

El principal problema con el que se enfrentaron aquellos profesores, becarios e investigadores fue de carácter metodológico epistemológico. ¿Cómo se debía actuar ante la diversidad de los problemas artísticos y explicar, de manera objetiva y verificable, aquel mundo que pareciera que rehúye a todo esfuerzo de sistematización?. ¿Cómo explicar el proceso creativo, y no solo sus productos, bajo las premisas del método científico?²⁴

A medida que uno desarrolla una investigación el gran reto es cómo

23 1. MARTINEZ-BARRAGÁN, C. (2011) Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1. (p.48)

y 2. MUNARRIZ ORTÍZ, *Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes*. 2013

24 MARTINEZ-BARRAGÁN, C. op.cit. p. 48

plasmar en un papel toda una realidad en la que a medida que más se profundiza se va haciendo más tridimensional y multidimensional. Lo fácil que gráficamente puede visualizarse en un mapa o en un conjunto de imágenes una realidad, al desarrollarlo en un texto lineal puede resultar enredoso y aún así incompleto. En esta tesis relativa a la imagen vinculada al mundo simbólico, conceptual, etc. de la Tradición hindú, con la distancia cultural que ello conlleva, el reto de exposición es mayor. Los procesos cíclicos, orgánicos y los múltiples planos multidisciplinares involucrados hacen que el mapa adquiera una gran extensión.

Si embargo, debido al objeto de la tesis, a su sistematización original (de origen), a la claridad de la visión, y a que se trata de una 'imagen' que conecta directamente con la disciplina artística, la dificultad se convierte en un reto, y su cualidad creativa específica representa una ventaja apasionante para nuestra ciencia de las Bellas Artes. El ser consciente de ello en lo que se refiere a la revisión de su propia metodología ha venido a ser una importante conclusión de la tesis. Los aspectos epistemológicos han constituido, sin ser muy consciente de ello en el proceso, las trabas más importantes con las que me he encontrado durante el planteamiento de la tesis. También representa un gran reto el descubrir por qué.

Finalmente, he podido comprender todo ello desde la misma esencia, alojada en mi propia inquietud, y la esencia y naturaleza del propio Dibujo. Debido a la trascendencia que ello representa no solo para mí, asumo el riesgo de presentar esta modalidad de tesis y confío plenamente en la fuerza y la potencialidad que representa y ejerce, más allá de mis límites materiales de plasmación.

1.2.1. POSICIONAMIENTO METODOLÓGICO GENERAL DE LA TESIS

Las ciencias sociales, como la literatura, la lingüística, la historia o la sociología han necesitado métodos específicos para avanzar y consolidar sus conocimientos. El método científico no es fácil de aplicar directamente en estos campos. Las Bellas Artes necesitan igualmente de técnicas, estrategias y herramientas específicas que permitan establecer un proceso de búsqueda estructurada, planteando cuestiones y estableciendo conclusiones mediante un proceso ordenado.²⁵

Los principales métodos generales de investigación científica son tres: deductivo, inductivo y abductivo²⁶.

Es valioso considerar estos métodos de referencia al elaborar el planteamiento de tesis doctoral para facilitar la comprensión de su desarrollo. Creo que es útil señalar nuestro punto de vista, aunque llegado un momento no sea tan fácil definirse plenamente por uno u otro principio

²⁵ MUNARRIZ, op. cit., p.1

²⁶ *Ibid.* p.15

rector, y quizás tampoco sea necesario. Pero hagamos nuestras propias consideraciones para ubicarnos:

Inductivo

El método científico parte de la observación de fenómenos en la naturaleza para extraer por inducción los principios que las originan. Se plantea una hipótesis y trata de demostrarla mediante experimentos. Si los experimentos confirman la hipótesis, podemos plantear una tesis o teoría científica avalada por la experiencia empírica.²⁷

En nuestra tesis, por lo explicado anteriormente, inicialmente se dio un proceso inductivo que iba de lo particular de las *formas* a lo general de sus principios. Todos los elementos particulares externos como artista plástica que estaban relacionados con los personales internos relativos a la intuición, entre otros ideológicos, psicológicos, emocionales, etc., fueron los que me hicieron intuir la existencia de un sentido universal vinculante, que se expresaba en formas comunes concretas. Esto permitió visualizar una hipótesis y explorar hasta encontrar los factores universales que le daban sentido.

Desde la estética y la capacidad de resonancia de la *forma*, nos introdujimos en el sonido, hasta hacerse audible. Nos insertamos en su capacidad biológica de formación de su órgano de recepción y transmisión una vez en contacto con la materia, como sucede en la historia de la evolución de las especies, acompañada de la comprensión que de ello me daban los referentes teóricos de la India, que son los que nos permitieron comprenderlo sin tener bagaje científico. Nos dejamos llevar y conducir a través de los demás sentidos y la aproximación que esos diferentes *darśanas* o sistemas proto-filosófico-científicos indios expresaban cuando se convertían en preceptos relacionados con la física, la química, el atomismo, hasta concluir en la creación de un panorama de la configuración sensible de la realidad que nos aproximaba a las formulaciones científicas convencionales y también a las que las cuestionan. Todos los sentidos implicados, desde el tímpano a la retina, y a la propia conformación esférica del ojo y helicoidal de la cóclea o caracol del oído. De su física a su metafísica descubríamos el sentido de la concepción matemática del número cero y su relación plástica con la divinidad, que completaba su sentido abstracto y concreto, simbólico y figurativo. De este modo conecté con el *conocimiento raíz* que todo lo penetra y se deja penetrar por la propia realidad cambiante obteniendo así una *forma vibrante* que en todo lugar habita creando espacio a su paso y coherencia en el sistema.

Es decir, a partir de la fenomenología de la *forma*, encontramos los principios universales que la originan y desarrollan, y que se encuentran sistematizados en el conocimiento raíz universal, en el cual se fundamentan teorías estéticas y científicas originales.

Desde la contingencia y observación de nuestra experiencia artística a lo largo del tiempo corroboramos la veracidad de esos posibles principios rectores como aspectos concluyentes de la práctica.

Deductivo

²⁷ *Ibid.* p.1

Una vez hallada la relación de las formas externas con las proyectadas internamente y explorada su relación con esas teorías generales e identificadas sus fuentes principales, surge un proceso de prueba en el que se trataba de aplicar éstas a otros hechos particulares que inicialmente no estaban contemplados, haciendo un análisis retrospectivo y constatando su presencia en la realidad de la plástica y del Arte, que sobre todo nos interesaba identificar a pie de calle para corroborar su vigencia y su relación con la realidad. Entonces se inicia una etapa muy estimulante porque toda la lectura de la calle se abrió como un espacio creativo y surgió un análisis de su práctica en el uso cotidiano vinculado a los más variados usos, en los que el aspecto ritual tiene un aspecto vital determinante que aporta vida y presencia, en la que se corrobora su relación y utilidad, dando coherencia a todo el pensamiento de la tesis y haciendo más sólida la intuición o hipótesis, que nos lleva a lanzar la posibilidad de Teoría. De ahí surge la Teoría Yántrica del Dibujo que supone nuestra tesis.

Más allá de la realidad de la India reconsideramos esa hipótesis en toda la historia del Arte como experimentación y constatación empírica de modo retrospectivo, del mismo modo que plantea su tesis David Hockney con su tesis formulada en su libro *El conocimiento secreto*²⁸, que consideramos magistral como modelo de tesis e investigación metodológicamente propia de la Bellas Artes. Desde esa perspectiva proponemos, la revisión del Arte en su práctica y su historia partiendo de la Teoría Yántrica del Dibujo, cuyo punto de origen o llegada participa del *quinto elemento*, por su naturaleza, ausente y presente a lo largo de toda la Historia del Arte. Es posible analizar análogamente todos los factores políticos e históricos que la han velado interesadamente bajo la desprestigiada etiqueta de esoterismo, e incluso llegar al porqué ha sido necesario que así fuera. Su relación con la *libertad* de los individuos y de los pueblos es algo que nos puede hacer reflexionar y revisar algunos importantes aspectos relacionados con el papel del Arte y su uso interesado cuando casi por definición debiera ser desinteresado. La posibilidad de que no estuviéramos socialmente preparados para ello puede ser un tema relevante que el hinduismo también nos ayuda a manejar positivamente.

Desde esa hipótesis nos replanteamos nuestra propia historia y acción personal creativa como artistas participantes en ella, ubicándonos en un marco de coherencia cuya principal referencia es la impresión que nos producen todas estas reflexiones, cuál es su resonancia, y qué verdad consciente sentimos interiormente una vez comprendido su planteamiento.

Una vez encontrado el vínculo de la *forma* por sí misma, basado en parámetros estéticos y proto-científicos; una vez constatada su presencia en la riqueza de la realidad inmediata del mundo plástico que se ofrece a pie de calle en la India; y planteándonos una revisión histórica del Arte y de nuestra propia historia, presentamos una Teoría del Dibujo, aplicable a su teoría y a su práctica.

²⁸ HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. Ed. Destino. Barcelona, 2001.

En este valioso trabajo de investigación se plantean muchas cuestiones de fondo con las que coincidimos, y nos resulta muy útil como ejemplo de la relación que establece con el mecanismo de visión en sí y lo que ello contempla de su relación con la óptica y el proceso de visión en el Arte.

Abductivo

Teniendo en cuenta nuestro posicionamiento esencialmente creativo e integral y la propia teoría, no descartamos la posibilidad de que haya más modos de ver, aplicar e interpretar los mismos principios universales de otro modo, debido a la presencia del sujeto participante que es el que filtra inevitablemente los datos, aunque sea de modo objetivo como muestra la teoría cuántica en que la posición del sujeto hace variar la realidad en su aspecto experimental demostrable. Desde nuestro punto de vista esto no invalida las conclusiones, del mismo modo que teorías científicas revisadas con el tiempo han variado y no por ello le quitan valor a los antecedentes y a la esencia de la cuestión, aunque muchos se empeñen en romper la concatenación del conocimiento.

Por ello, consideramos abductiva la constatación de que este trabajo, si bien puede no ser la visión rectora de un artista u otro investigador, no nos cabe duda en cambio que puede acercar a nuevas ideas, conceptos e interpretaciones, que nos permitirán aportar o consolidar una *visión* no disgregadora del conocimiento, aquel que cualitativamente evoluciona y subyace.

En muchos casos las abducciones no son sino las conjeturas espontáneas de la razón. Para que esas hipótesis surjan se requiere el concurso de la imaginación y del instinto. La abducción es como un destello de comprensión, un saltar por encima de lo sabido; para la abducción es preciso dejar libre a la mente. Peirce habla en ese sentido del *musment*, un momento más instintivo que racional en el que hay un flujo de ideas, hasta que de pronto se ilumina la sugerencia, según el mismo Peirce la “abducción es el primer paso del razonamiento científico” (*Collected papers* 7.218) ya que desde el inicio se efectúa una restricción de hipótesis aplicables a un fenómeno. De este modo la abducción es la operación lógica por la que surgen hipótesis *novedosas*.²⁹

Desde este punto de vista metodológico nuestra tesis se halla en esta posición y reto.

Técnicas

En relación a las técnicas empleadas y que como enumera Munárriz pueden ser: performativas, fenomenológicas, sintéticas, históricas, sistémicas, estadísticas, dialécticas y hermenéuticas; diremos que en la tesis y su proceso de investigación se da por extensión un contacto con casi todas ellas en la relación con los datos, por tanto no veo que haya una gran utilidad en la reducción de las mismas.

Las técnicas estadísticas han sido las menos rastreadas por no ser útiles previamente al formular nuestra tesis y porque consideramos la *excepción* como un proceso mutativo evolutivo que puede radicalmente en un instante generar y modificar una especie, dando un verdadero salto dimensional, cuantitativo y evolutivo. Si bien podría ser contemplada en el análisis taxonómico de la forma como harían las ciencias geológicas y la biología, es difícil establecer una previsibilidad en formas creativas, basadas en la continua renovación de la visión y el lenguaje en el que se presenta.

Las técnicas fenomenológicas basadas en la pura observación ocupan un papel principal y nos obligan a reconsiderar el contexto y las condiciones en que el fenómeno tiene sentido conduciéndonos de lo perceptivo a

²⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Razonamiento_abductivo

lo sensitivo y a la inversa. También supone un replanteamiento por su relación con la *fenomenología de la percepción*, la relación con los órganos de los sentidos que surgen desde ella misma desde la propia necesidad, tanto de supervivencia como de adaptación, y la relación de la física con la metafísica como proceso originador de la *forma* y de la vida, entre otras, como apuntan las investigaciones relativas a la morfogénesis.

El lenguaje

Al principio de la investigación nos planteamos elaborar un diccionario organizado de términos relacionados con el Arte y su práctica conforme a nuestra TYD.

Basada en unos anclajes hinduistas expresados en sánscrito, el manejarlos y profundizar en ellos, por sus cualidades, permiten una expansión de nociones y del marco de realidad al que hacen referencia, de gran significación.

Dentro del sistema que la investigación nos presenta, desde el preciso momento de la manifestación –ya sea de la *forma* o de la realidad-, tendría un interés relevante analizar esos conceptos especialmente contradictorios considerados opuestos, proponiendo una vía de entendimiento y trascendencia. El análisis del desarrollo de esos aspectos en la historia alejándose de su etimología es fundamental porque cuando se quiebra o salta un eslabón en la cadena del lenguaje o de la cultura, se pierde parte del significado original, y por tanto se vela la esencia.

Por ello quisiéramos señalar la valía para la tesis del posicionamiento hermenéutico que lo recuperaría y lo integraría en el presente, pudiendo representar una perspectiva y proyecto de futuro con un lenguaje plástico unificado. Nuestra posición ante esta necesidad es acercarnos siempre lo más posible a los términos originales que permanecen vivos en el imaginario de la India, cuya condición proto-meta-lingüística es esencial para una aproximación a conceptos, procesos y metodología propia de Bellas Artes según una TYD. Como focos de resonancia, están integrados en un sistema completo en el que poder dibujar constelaciones y campos magnéticos de significados.

Dentro de ese panorama lingüístico mencionaremos su vertiente más abstracta –en el intento de calificarlo sencillamente- y plástica: el *mantra*. Valorado, reconocido y aplicado por su poder en todos los ordenes sociales a lo largo de la historia pasada y presente de la India, *mantra* y *yantra* conforman una unidad indivisible, como sangre y carne respectivamente. Me ha costado mucho asumir su presencia real, ya que permanecía cubierto ante mis ojos por su símbolo, el *yantra*, pintado por doquier en calles, casas, templos, cuerpos, etc. Su *forma* escondía un silencio activo, a veces perceptible detrás del movimiento de unos labios, procedente de un murmullo del corazón, que muchas personas activan y repiten como una onda a lo largo de las rutinas diarias. Como pura modulación y formulación-mecanismo vibracional representa el flujo o halo vital del *yantra*, su pulso, sin el cual éste no puede ser aprehendido.

Así debemos pues ser cuidadosos en el uso del lenguaje que nombra el nombre y nos separa de lo subyacente, que permanece en silencio y latente.

Su acepción filosófica:

Según la teoría de la jerarquía de los lenguajes, propuesta por B.

Russell (en relación con el análisis de los problemas lógicos que plantean las paradojas semánticas) debemos distinguir dos niveles de lenguaje: un nivel llamado lenguaje-objeto, es decir, el lenguaje con el que nos referimos directamente a los objetos; y otro nivel llamado metalenguaje, el lenguaje con el que nos referimos al lenguaje-objeto, al lenguaje que se refiere directamente a los objetos.³⁰

Estos aspectos relevantes terminológico-conceptuales son un terreno apasionante en el que no podemos extendernos debido a que nos distanciáramos más de la comprensión del tema que trata de fijar las guías de las ramas principales, cuando nuestro objetivo es acercar las posiciones oriente-occidente tanto como sea posible, utilizando términos comunes, aunque en numerosos casos, por estos motivos apuntados, nos hemos encontrado con un vacío terminológico consensuado que nos lo permitiera.

El eco de esta necesidad ha sido recogido en los últimos años por los estetas más importantes en este tema en la India, y publicado bajo la colección de textos denominada *Kalātattvakośa*. Se trata de seis volúmenes dedicados a este tema y pendientes de editar hasta quince. Esto nos da idea de la relevancia que tiene, y de porqué nuestra posición ante este apoteósico conocimiento es la de plantear modesta y únicamente las vías de acceso, que después cada uno deberá confeccionar acorde a un sentido específico vinculado al recorrido personal. Solo el poder hacer una selección de conceptos útiles de entrada para la terminología de Bellas Artes conforme a los parámetros occidentales y la cosmología plástica a la que nos introduce podría ser una tesis completa.

Añadiré que en relación al *mantra*, aunque lo merezca, no profundizaremos debido a que nuestro propósito es discernir su aspecto *yántrico*. Lo mismo sucede en relación al *tantra* con el que conforma la tríada esencial indivisible e indiferenciada.

La plástica

Desde el *logos* también debemos tener presente el trasfondo de la terminología como imágenes del pensamiento³¹, cuya plasticidad será la que el artista imaginero transformará en materia visible, o incluso Dios al materializar su obra.³² Tienen la misma capacidad de resonancia que la modulación vibracional que albergan.

Mencionaremos aquí la referencia más próxima a través de la concepción de uno de nuestros maestros.

Beuys concibe la plástica de un modo universal. También el pensamiento humano es plástica que se origina en el hombre, uno puede contemplar su pensamiento en el sentido en que el artista

³⁰<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=213&from=action/%3Dsearch|by/%3DM#.VUz4nLg1D2c.facebook>

³¹ A. BESANT Y C.W. LEADBEATER. *Formas del pensamiento*. Ed. Humanitas. Barcelona 1986

³² COOMARASWAMY, Ananda K. *Figuras de lenguaje o figuras de pensamiento. Ensayos sobre la visión tradicional o «normal» del arte*. (p.137-139)



Izda. Línea en un bote de Piero Manzoni
Centro. Rothko
Dcha. Templo de Durga. Varanasi

Línea, presencia, profundidad, plástica

contempla su obra.³³

Grasa y fieltro emplearon los tártaros como remedio en la primera cura médica del piloto de aviación Beuys cuando quedó gravemente herido en el accidente aéreo de Crimea. Aquí se tocan hechos fundamentales de configuración plástica que más tarde aparecerían en su obra y en su teoría. Según esto, la plástica no es algo rígido, sino un proceso energético que puede experimentarse también como fuerza palpitante. Por eso Beuys puede afirmar que la plástica se la oye [mantra] antes de que se la vea [yantra]; el remolino que forma el agua al correr, el ritmo del latir del corazón, por ejemplo, son movimientos que forman plástica. Beuys provoca así un entendimiento de la plástica diferente, dinámico, antropológico.³⁴

Así es la plástica de Yves Klein, o la vibración de Rothko que genera sonido, o Kandinski, Klee, o de muchos otros cuya obra es recogida en Bellas Artes como si de solo filosofía, psicología o emociones subjetivas se tratara, desconectándose de su vertiente científica material, perteneciente a un sistema completo e interactivo, y posible de reconectar a través de la *consciencia plástica*. Cuando el artista habla, lo plasma, lo manifiesta, lo conforma y es un hecho que se viene produciendo a lo largo de la historia del Arte. Solo quisiera enlazarlo en un sistema, en el que el artista no se viera abocado a gritarlo, o denunciarlo, o utilizarlo como ornamento o justificación de su obra o de sí mismo, o sufrirlo hasta el sentido trágico de la muerte.

El que una cualidad, una región roja, signifique algo —que, por ejemplo, sea captada como una mancha sobre un fondo—,

33 STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Parsifal Ediciones. Barcelona 1990. (p.76)

34 *Ibíd.* p.83



Izda. Calle de Bombay
Dcha. Yves Klein

Plasticidad

quiere decir que el rojo no es únicamente este color cálido, experimentado, vivido, en el que me pierdo; que anuncia, sin encerrarla, alguna otra cosa, que ejerce una función de conocimiento y que sus partes componen, juntas, una totalidad a la que cada una se vincula sin abandonar su lugar.³⁵

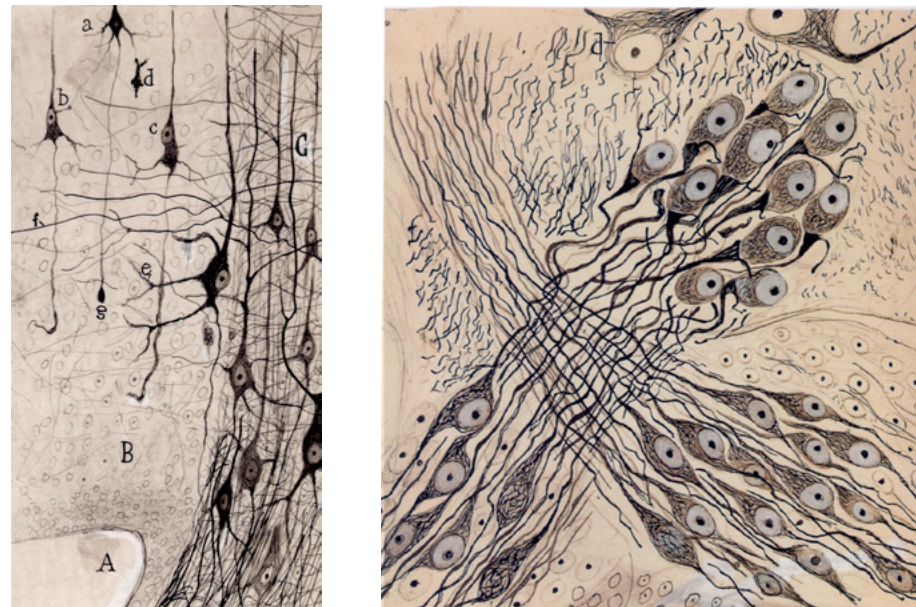
Pero fijemos la atención en el remolino y el movimiento de la plástica.

La idea o *forma de pensamiento* que deviene en plasticidad por estos y otros autores, correspondería a la técnica de modulación en la que se basa el Arte como técnica de ideación a través de la materia, y que subyace en la naturaleza como creación o imitación del 'pensamiento' de dios, como apunta Coomaraswami, también en relación a las fuentes escolásticas de Occidente.

Otros referentes relativos a la plasticidad los encontramos en Annie Besant, en su libro *La evolución de la vida y de la forma*. Ella habla de *plasticidad* relacionada con la *elasticidad* o la capacidad que tiene una *forma* de mantener su integridad y coherencia en todas sus formas flexibles y aparentemente cambiantes. Estos aspectos son fundamentales para nuestra TYD, y que entronca con ciertas ideas de Ramón y Cajal y su aportación al término, pero sobre todo como descripción de las características del tejido neuronal en su forma-función-poder.

Una referencia puramente científica sería Ramón y Cajal, que con el término *plasticidad* descubría una cualidad específica del tejido cerebral y las específicas relaciones complejas que en él tienen lugar y que son reflejadas tanto física como procesualmente. Tal plasticidad era para él posible plasmarla fundamentalmente por medio de dibujos, cuya transcripción

35 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós. Barcelona 1986. (1ª Edición. 1964) (p.35)



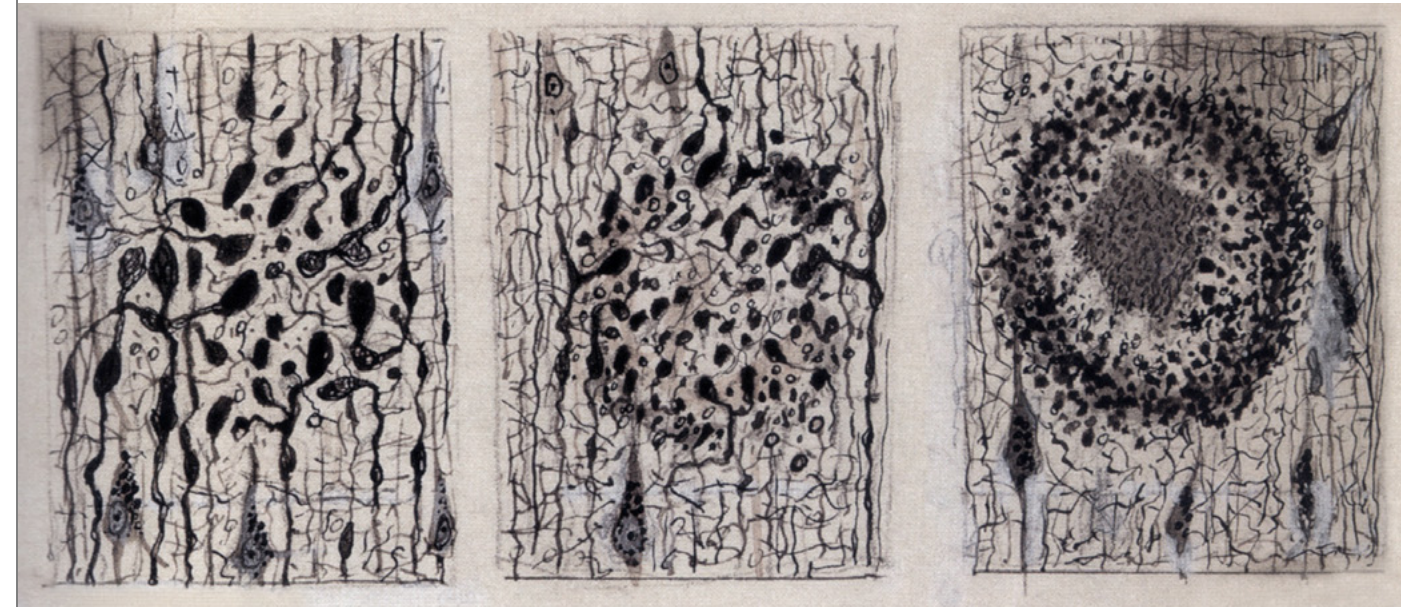
Dibujos de Ramón y Cajal en relación a la plasticidad del cerebro.

La naturaleza opaca de los tejidos fotografiados y tomografiados en solo nivel plano lo permite. Para él, el dibujo era una importante vía de investigación, y la cualidad estética resultante de los mismos puede ser considerada una expresión creativa artística de gran valor, teniendo en cuenta su grado de consciencia y su original deseo de hacer Bellas Artes.

Apuntamos unas citas que son las que le dan el sentido y abren las posibilidades a las consideraciones que nos atañen.

La palabra «plasticidad» (del latín *plasticus*) se refiere principalmente a algo capaz de ser modelado. La aplicación de este término al sistema nervioso ha sido ampliamente discutido sin que exista una definición unánimemente aceptada por la comunidad científica. Así, para algunos autores, el término «plasticidad neuronal» debería utilizarse para referirse únicamente a procesos relacionados con el aprendizaje y la memoria, mientras que para otros «plasticidad» evoca la naturaleza cambiante y dinámica del sistema nervioso en cualquiera de sus ángulos posibles de estudio —molecular, morfológico, fisiológico y genético—. De hecho, este término se utiliza para referirse prácticamente a cualquier modificación más o menos duradera que ocurra en el sistema nervioso como consecuencia de un cambio en el ambiente interno o externo. Por tanto, el término «plasticidad» tiene diversos significados y es actualmente uno de los vocablos más utilizados en neurociencia. (...) James utiliza la palabra «plasticidad» en un sentido amplio, que no necesariamente supone un cambio en la forma externa de la estructura, sino que puede ser «invisible y molecular, como cuando una barra de hierro se hace magnética».³⁶

36 VV.AA. DE FELIPE, J.; henry MARKRAM, H.; WAGENSBERG, J. *Paisajes neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España. 2007 (p. 76)



En tiempos de Cajal, el dibujo era la herramienta principal para ilustrar las imágenes microscópicas. De hecho, uno de los principales obstáculos que Cajal tuvo que superar fue cómo convencer a los otros científicos de que sus observaciones eran veraces, simplemente a través de sus dibujos. (...) Por otra parte, como la estructura del sistema nervioso era muy compleja y los métodos de tinción selectivos utilizados por Cajal —como el método de Golgi— no permiten visualizar en una misma preparación y en un mismo plano focal todos los elementos que se tiñen en una región dada, la ilustración de dicha estructura —así como sus posibles conexiones— a través de la microfotografía era una labor realmente difícil y poco eficaz.³⁷

Así, muchos de los dibujos de Ramón y Cajal son composiciones en las que nos muestra sintéticamente la compleja textura de una región dada del sistema nervioso, y esto es realmente una de las contribuciones más importantes de Cajal, ya que requiere anular las dotes artísticas con la interpretación de las imágenes microscópicas; es decir, discernir entre lo que es un artefacto o un elemento real y resaltar las características fundamentales de la estructura a través de la copia exacta de la imagen obtenida con el microscopio.

De este modo, la ilustración de los hallazgos histológicos mediante dibujos dio lugar irremediablemente a cierto escepticismo. Muchos de los dibujos de Cajal eran considerados por algunos investigadores como interpretaciones «artísticas», y no como copias más o menos exactas de las preparaciones. Este era uno de los motivos por los que los estudios de Cajal pasaron desapercibidos al principio.³⁸

37 *Ibíd* p.57

38 *Ibíd*. p.58

A ese lenguaje material y espiritual que Ramón y Cajal gustaba llamar las *mariposas del alma* es al que señalamos nosotros. Y a la genialidad de su trabajo como constatación y consideración del Dibujo como vía de conocimiento científico, no sólo para la ciencia sino también para la Bellas Artes.

Metodología integral

En relación a los conceptos lingüísticos duales o principios antagónicos que se resaltan y dan vida mutuamente a modo de colores complementarios, entendemos que el Arte posee la capacidad de dar un salto a la hora de resolver paradojas solo con un acto poético (*keavi*); en su sentido más amplio y literalmente concreto a al hora de presentar una imagen, como los poemas *koan* o *haiku*, que remiten más a la fenomenología del hecho real e imagen desde los que dar el salto, que el posicionarse de un lado u otro de modo dialéctico.

El *claroscuro*, como materia de Dibujo, también trabaja con la paradoja de la plasmación de la luz en la materia. También el *claroscuro* puede ser entendido como paradoja de una luz incidente que por sí misma no tiene sombra, y por tanto, quizás modifica la propia definición de luz como referencia de representación o presentación. Una TYD podría investigar bajo qué parámetros y elementos podríamos plasmar o hacer sensible esa luz original, que de hecho se manifiesta en muchos cuadros y trata de explicarse inagotablemente por historiadores, estetas, y que solo puede de nuevo expresarse en su propio salto de acción poética, dentro de su lenguaje hablado o visual. Nuestro objetivo sería expresarlo por una imagen, claramente discernible y aplicable en la conformación de una imagen particular que a través de esa cualidad nos remitiera de nuevo a la universal, y no nos cupiera duda de que es verdadera porque goza de una *adequatio* a su forma *real*. A su energía original ya en el caso de la *luz* y de la *forma*.

La similitud sólo ocurre en el mundo de las diferencias; el universal, por el contrario, es siempre único.³⁹

Incluso estas dualidades están explicadas fenomenológicamente en el sistema propuesto por el pensamiento hindú que posibilita su trascendencia racional a través de la idea que desde ahí proponen. Expondremos más adelante el sentido de la manifestación dual en la *forma* y cómo idealmente es formulada en el Dibujo.

Por todo esto, nos identificamos con una metodología integradora y no excluyente coincidente a la visión expuesta por Ken Wilber que es un puntal en nuestra bibliografía y toda la investigación, posicionando todos estos referentes en un contexto integral sistémico. Ella respondería a una aproximación y comprensión integral e integradora de las teorías y la realidad. Un exponente importante de su paradigma estaría representado por el gran filósofo y maestro Sri Aurobindo y sus ideas acerca de la evolución y el yoga integral que propone, con cuya experiencia me hallo totalmente involucrada a través de mi experiencia en la ciudad utópica de Auroville, India, en la que vivo y desde la que investigo desde hace más de 5 años. No desarrollaré la aplicación específica de sus ideas debido al inaudito calado que implican, pero me remito a él y a su poema de

³⁹ MAILLARD, op. cit. p.49

enorme extensión *Savitri* donde profundiza en el proceso de ‘catalización’ del supramental –al que derivará la consciencia del hombre- sobre la Naturaleza.

Por último en este apartado, presentamos unas citas ilustrativas e introductorias a la visión integral en torno al pensamiento de Merleau Ponty y su trabajo en relación a la fenomenología de la percepción. Su pensamiento escrito, como en otros autores, es difícil de abordar o asimilar estructuralmente cuando vas directamente a sus escritos. La concepción de una TYD nos ha ofrecido unos anclajes a un sistema y un fondo organizado desde el que poder ser integrado y asimilado.

Contestar a la pregunta ¿qué es ver?. Ver a través de la percepción, a través del cuerpo, a través de la palabra, a través de la carne, a través del ser, en definitiva, a través del hombre. Esa es la razón por la que nuestro autor [Merleau Ponty] está muy interesado por la visión o percepción que el pintor tiene de la realidad.⁴⁰

Se podría buscar en los cuadros mismos una filosofía figurada de la visión, como su iconografía. No es un azar, por ejemplo, si a menudo, en la pintura holandesa (y en muchas otras) un interior vacío es “digerido” por el “ojo redondo del espejo”. Esa mirada prehumana es el emblema del que pinta. Más completamente que las luces, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de visión.⁴¹

Ninguna preocupación, pues, de pegarse a la visión. Se trata de saber “cómo se hace”, pero en la medida conveniente para inventar si fuere necesario algunos “órganos artificiales”* que la corrijan. No se razonará tanto sobre la luz que vemos, más sobre la que entra desde afuera en nuestros ojos y ordena la visión, y se limitará a “dos o tres comparaciones que ayuden a concebirla” de una manera que explique sus propiedades conocidas y permita deducir otras de ella*.

*) Dióptrica de Descartes y Discurso I respectivamente.⁴²

1.2.2. MARCO DE ESTUDIO Y PUNTO DE VISTA

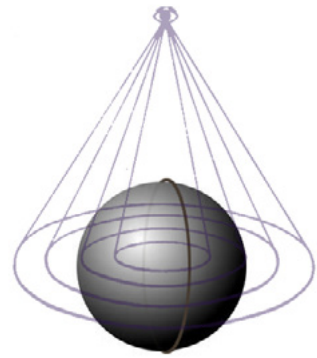
Marco de referencia

El marco de estudio es la ubicación o delimitación del contexto que abarca la tesis y el alcance de la investigación. Como ya he mencionado de otro modo, todas las recomendaciones aconsejan acotar la tesis a una faceta abaricable, manejable, y comprensible en la que poder profundizar y desarrollar aspectos precisos y especializados. Parece ser que una visión general no pudiera cumplir esas premisas. Entendiendo y asumiendo las dificultades que ello conlleva, para nosotros, el campo específico es,

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, op. cit., p.52

⁴¹ Ibid. p.25-26

⁴² Ibid. p.29



en este caso, una visión general de gran relevancia, que si se encuentra difusa -como una espina dorsal desvertebrada-, deja sin fundamento de base la significación o fuerza de los detalles. Es decir, nuestra visión está justificada por la aproximación metodológica que hemos especificado como abductiva en el punto anterior. El punto de vista general cambia el posicionamiento o la consciencia esencial de lo particular. Concretar lo general sería nuestra labor específica.

Fundamentalmente, los campos generales que pretendemos poner en contacto serían el ARTE DE OCCIDENTE y la ESTÉTICA HINDÚ como modelos de referencia para la interpretación y práctica del Arte allá donde se manifieste y se haga presente por medio de la presencia del hombre que lo idea.

Es decir, por una parte nos remitimos a aquellos aspectos teóricos relacionados con *las formulaciones estéticas* indias sistematizadas de valor universal transtemporal ligadas a todos los niveles de existencia del ser humano; y por otra, al reflejo que de ellas encontramos en occidente de modo desorganizado, u organizado por autores o movimientos aislados en los que se someten a revisiones o controversias dialécticas, relativistas y modas, influyentes a la práctica del Arte, y que llevan a éste a contradicciones que lo agotan en sí mismo y devalúan su carácter experimental como germen objetivo de exploración científica. Prestaremos atención a aquellos aspectos teóricos transdisciplinarios⁴³ con vertiente ética y estética que encuentren su traducción o interpretación a través de *la práctica de un lenguaje plástico* y simbólico en general y, en particular, en su modo dibujístico de precisión: como visión, concepto, técnica y metodología.

En lo relativo al Arte de Occidente que conocemos mejor, simplemente aportaré algunos modelos de referencia. El recorrido a través del Arte es lo que me hubiera mayormente complacido realizar, presentando entonces una tesis visual en la que el texto hubiera resultado ser su ilustración, pero era necesario e imprescindible organizar y presentar primeramente la traducción comprensible de ideas y su encuadre.

Con nuestra tesis planteamos una concepción introductoria a la *visión plástica* para así acotar el marco fundamental de investigación y experimentación con el que restablecer la conexión entre ellos, apuntando a una reformulación teórica integral de las mismas únicamente bajo intereses creativos y universales no hegemónicos, que sólo así puedan ser desarrollados en las condiciones y riqueza creativa de la particularidad, individualidad y diversidad. La concepción de la TYD aportaría criterios guía para la práctica directa del Arte en su aspecto objetual (ABC) y procesual (123), cualquiera que fuera el estilo desarrollado.

No hemos mencionado el arte clásico indio al que hacen referencia los presupuestos estéticos aludidos. ‘Reduciéndolo’⁴⁴ a formas clásicas, estas se quedan cortas para la necesidad expresiva del artista imaginero actual, también en la India. Tampoco hemos profundizado en las teorías estéticas

43 Conscientemente introducimos el término de transdisciplinar como termino acuñado por Edgar Morin en el cual se enfatiza la apertura de las disciplinas a ir más allá de ellas mismas, simplificándolo, y que deriva en sus ideas respecto a *multiversidad*.

44 Sin profundizar más en ello, que no tiene por qué ser “reducción”.

| Hemisferio izquierdo (Parte derecha del cuerpo) | Hemisferio derecho (Parte izquierda del cuerpo) |
|--|--|
| Habla/verbal | Espacial/musical |
| Lógico, matemático | Holístico |
| Lineal, detallado | Artístico, simbólico |
| Secuencial | Simultáneo |
| Controlado | Emocional |
| Intelectual | Intuitivo, creativo |
| Dominante | Menor (apacible) |
| Mundano | Espiritual |
| Activo | Receptivo |
| Análisis | Sintético, Gestalt |
| Leer, escribir, nombrar | Reconocimiento facial |
| Ordenamiento secuencial | Comprensión simultánea |
| Percepción de un orden significativo | Percepción de pautas abstractas |
| Secuencias motoras complejas | Reconocimiento de figuras complejas |

Hemisferios del planeta y del cerebro

Oriente-occidente, dualidad, dibujar con los dos hemisferios del cerebro, punto de vista, visión.

occidentales vinculadas, que cada uno podrá desarrollar fácilmente según sus necesidades a través de las conexiones que crea la bibliografía, ya que debemos dar prioridad en este escrito a mostrar aquella *visión raíz* que permite el contacto plástico entre arte occidental y estética hindú. Una vez conseguido esto, cada uno podrá tirar del hilo que corresponda a su naturaleza y desarrollo científico-investigador particular y que garantice la riqueza de la diversidad.

Debido a la falta de experiencia y formación en Occidente respecto al hemisferio oriental, en nuestro estudio haremos hincapié en introducir sus fundamentos y concepciones básicas, desde los que observar y anclar la relación que entaña con nuestro más genuino sentir, intuir y operar estético.

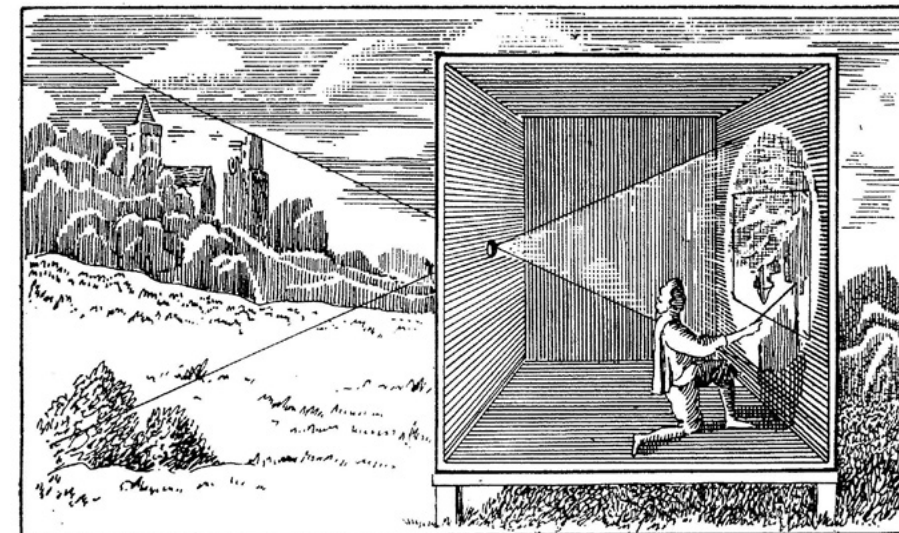
Esto representa la primera puerta a abrir por nuestra tesis. El situar el arte en este marco de coherencia general nos permite descubrir cómo la visión integral aplicada a las Bellas Artes es posible, y quizás visualicemos nuevos horizontes para el arte al servicio y compromiso del cambio de paradigma que desde el mundo entero se está demandando, acorde con la naturaleza y respetuoso con el equilibrio que permite que siga existiendo vida humana en nuestro planeta, conforme a nuestra naturaleza personal y favoreciendo nuestra propia vida, de concepción creativa.

Visión general

La última obra publicada de Merleau-Ponty en vida fue *El ojo y el espíritu* y en ella encontramos un análisis pormenorizado de la percepción y mirada del pintor que se asemeja mucho a la del filósofo. Ambos son visionarios del fondo ontológico del mundo. Y ambos humanizan la realidad al rescatar para el hombre paisajes y rincones que invisiblemente nos acompañan.⁴⁵



Magritte.



45 MARTINEZ RODRIGUEZ, Fernando. *Merleau-Ponty* (1908-1961). Ediciones del Orto. Madrid. 1995 (p.52)

Una vez introducido el contexto cósmico general podremos hablar del marco de referencia en el que se sitúa nuestra investigación e introducirnos en la configuración plástica de la esencia o cualidad del ojo que mira. El *marco de referencia* en este caso entraña un *marco de consciencia*, que metodológicamente aporta, más que un método a seguir, un método a discernir y construir.

Partimos de la necesidad general de comprender contradicciones esenciales que se dan en la experiencia de la realidad ordinaria como artista y que sin embargo no tienen lugar cuando la experiencia estética se produce.

Antes de meternos en el trabajo fino del artista, debemos conocer –aunque sea para negarlos– el dolor y el sufrimiento que forman una parte integral de la creación artística.⁴⁶

El trasfondo ontológico que aisladamente con la filosofía no se resuelve plenamente, con el Arte se experimenta al producirse una experiencia práctica. Hay un instante creativo en el que toda duda desaparece, donde el contacto con el conocimiento es completo y tiene lugar un especial tipo de gozo (*ananda*), donde incluso el miedo a la muerte debe y puede ser trascendido. Eso entraña una relación íntima con la forma. Es lo que diferencia la *experiencia estética* de la *filosofía*. La experiencia estética en este caso se basa en el contacto con la Belleza (*saundary*) como elemento esencial y el Placer (*ananda*) como vía no violenta de experienciarla. Desde ahí podemos establecer la referencia con un tratado importante dentro de la estética hindú que se denomina *Saundaryalahari*, del que *Anandalahari* es una parte.⁴⁷

To treat absolute Beauty as the content of the Absolute is fully normal to Vedantic or Advaitic thought. Both what is existent (*sat*) and subsistent (*cit*) must be covered, each in its turn, by *ānanda* (bliss or value factor) which could easily unmistakably the sequence of the reasoning justifying the title *Saundaryalahari*.⁴⁸

Śankara's aim is to give to the abstract notion of the Absolute, the content of a solute Beauty. In doing so he reveals himself as a man of superior poetic genius, by virtue of which the absolute, otherwise a mere abstraction, comes to have a concrete, real, and visible as well as truly experienceable content.⁴⁹

El artista es el que tiene la facultad de re-crear e introducirnos en esos paisajes ampliados de la realidad, cualquiera que sean sus condiciones particulares y específicas de trabajo y profesionalidad, mayor o menormente reconocidos en función de las tendencias y criterios imperantes del momento que solo pueden ser una consecuencia de su libertad, independencia e individualidad asimilada. Entender y asumir la merma de tales condiciones, es el motor que nos proyecta hacia la ampliación. Y su reconocimiento y asimilación como parte absolutamente perfecta de la realidad absoluta es el genuino

46 TRUNGPA, Chögyam. *Drama, arte y percepción visual*. Ed. Mtm. Barcelona, 2001. (1ª-1996) (P.22)

47 NATARAJA, *Gurú. Saundaryalahari of Sankaracharya*. D.K. Printworld (p) Ltd. New Delhi. 2005.

48 *Ibíd.* p.30

49 *Ibíd.* P.54

sentido del *tantra*.

Las imágenes y procesos en el momento en que toman *forma plástica* sumándose a la realidad empírica natural son, en conjunto, el referente de nuestro estudio. Lo que entonces sucede y se materializa es posible ordenarlo y hacerlo comprensible y aprehensible por medio del sistema filosófico hindú, en su conjunto y en sus partes. Nuestro objetivo es hacer una primera traducción simbólica de ese mundo aunando elementos del lenguaje plástico que opera en niveles elevados de abstracción con todo el poder que ello entraña. Únicamente hay que usarlo, únicamente hay que realizar la experiencia. Una vez que captas su coherencia, estas apto para crear tu propio camino usando los referentes que puedan ser útiles.

La estética hindú se fundamenta en todas las disciplinas posibles de conocimiento, ya que cada una de ellas da luz al conocimiento y a la consciencia en los demás aspectos que tienen lugar en el proceso, en la experiencia y por ellos será nuestro referente para una *teoría estética integral*, como es la Teoría Yántrica del Dibujo. Cuando en Occidente hablamos de procesos en la creación artística pareciera que fueran solo objetivos los vinculados al aspecto material. Reducirlos a éste, lo convierten en materialista. Excluirlo de la materia, lo convierten en una abstracción poco práctica para nosotros y poco rigurosa para las Bellas Artes como ciencia. Nuestro trabajo apunta a señalar y enfatizar las vías de concreción de lo abstracto, sin las cuales la realización no es posible. Reunir y reconectar lo intangible a lo tangible.

Dicho de otro modo, no hay «perspectiva» con respecto al cielo estrellado: su centro está en todas partes, pues su bóveda –el «templo» universal– no tiene medidas. Del mismo modo, una persona que contempla el sol naciente o poniente más allá de la superficie del agua, ve el sendero de oro de los rayos reflejados en el agua dirigiéndose directamente hacia ella; si se desplaza, esta vía luminosa le sigue, aunque todos los demás espectadores la ven igualmente venir hacia ellos. Hay en esto un significado profundo*.⁵⁰

*Recordemos el simbolismo hindú de *shushumna*, el rayo que une cada ser con el Sol espiritual.

Así nos introduciremos en la visión cuádruple o visión mandálica, solo abordable desde la visión integral.

Shushumna es el chakra de mil pétalos alojado en la coronilla de la cabeza del hombre. El que permanece abierto por un tiempo cuando nacemos, y el que ha de romperse en el momento de la incineración por el principal familiar que despide al ser en el acto ritual. A través de él los cuerpos sutiles regresan a su origen en unión con la divinidad. El eje, como abstracción plástica concreta conecta los polos. Como explica Stella Kramrish⁵¹ ese eje es la chimenea que hallamos en el centro del templo conectado con la luz de la divinidad. De este modo el punto de vista del ojo de la divinidad recorre el canal del ojo creativo de la intuición. Este sería el origen y el

50 BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976) (p.26)

51 KRAMRISCH, Stella. *The hindu temple (I y II)*. Motilal Banarsidass. Delhi, India. 1976



Pintura de Rajastán. 1800 d. C. Universo y atmósferas terrestres. [TA-46]

"Los estratos con un total de sesenta y tres capas de los mundos superiores e inframundo emergen en el espacio ilimitado.

En la pintura india, un fondo de rojo sólido significa la masa espacial consistente en partículas atómicas. Espacio es dividido de nuevo en *loka* (universo) y *aloka* (espacio del no-universo). Atravesándolo lo recorren dos líneas de fuerza, mutuamente equilibradas.

La densidad del curvado inferior, la atmósfera más lejana se dice ser 60.000 *yajanas*."

Complejidad cósmica, arte tántrico, arte conceptual.

eje fundamental de nuestro punto de vista desde un punto de vista trans-perspectívico, al que llegamos desde el punto de vista y la práctica del Dibujo.

La visión general que señala el encabezado de este punto es una abstracción fundamental en la que incidimos a lo largo de nuestro escrito, como iremos viendo. Desde su consideración nos introduciremos en el siguiente.

Punto de vista holístico

En los artículos que usamos como referencia se habla también de la necesidad de aplicar una indagación holística a la investigación de Bellas Artes.

Punto de vista holístico y cualitativo, correspondencia orgánica entre lo que estudian y cómo lo estudian. (...) Las principales características de este modo de ver es el de considerar datos concretos, pero no perdiendo de vista el campo general.⁵²

Nuestra línea de investigación estaría en esta línea prácticamente por definición. Aplicando la correspondencia orgánica entre lo que se estudia y cómo se estudia afecta del mismo modo que ha de estudiarse el "ojo" para acceder a lo que este ve, o el *yantra* para acceder al Dibujo.

Es necesario comprender el sentido profundo que el sistema «holístico» entraña. A pesar de ser un término muy usado en la actualidad, su significado ha calado de un modo superficial, y casi es considerado generalmente una vaga abstracción.

La filosofía perenne sostiene que la realidad es una Gran Holoarquía de ser y de conciencia que va de la materia hasta la vida, la mente y el Espíritu. Cada dimensión trasciende e incluye a las dimensiones inferiores en una holoarquía anidada que, en ocasiones, suele representarse mediante círculos, o esferas, concéntricas, una «trascendencia e inclusión» que está perfectamente reflejada en la figura 2.2.⁵³

This will naturally involve the use of several types of research methodologies, where a 'totality' is being explored and critically examined in all its multiple layers and varied dimensions. In recent years this has been called the holistic view but I have deliberately avoided this word here as it is a highly contextual term to be wholly valid. My only assertion is that my attempt has been to look at the Indian tradition as an 'organic whole' where all dimensions of life are considered together in their essential relationship of interconnectedness and interdependence and overlaying. Speaking in modern terms it would appear that no one method, i.e. neither the purely historical, nor anthropological, nor the sociological, nor the philosophical provides us with complete answers or near answers for reconstructing the structure of the world-view and its methodology or expression in different

52 MARTINEZ BARRAGAN. Op. cit., p.49

53 WILBER, Ken. *Breve historia de todas las cosas*. Ed Kairós Barcelona, 2003. (1ª ed. 1997) (p.62)

media.⁵⁴

My purpose is to look at some features of the Indian tradition from the point of view of the biological realities which determine Man's relationship to space outside, and the physical processes which relate Man to time past and future. Both these concerns have given rise to a distinctive world-view, which we can call 'Indian'. This ideational background in turn determines concepts of 'movement', both in the cosmogony and with reference to the articulation of the limbs of the human body in space, in all the Indian arts.⁵⁵

Holón, una entidad que mirando hacia abajo, es una totalidad y mirando hacia arriba es tan solo una parte.⁵⁶

Remitiremos de nuevo a la bibliografía para concretar y profundizar en el concepto, del que se desprenden importantes consecuencias relacionadas con las jerarquías –que son su antecala y tanto asustan mercedamente a las nuevas sociedades–, y conceptos como cantidad, amplitud, profundidad, extensión, etc., que desarrolla K. Wilber.

Prestemos atención a la cualidad plástica de estos términos. Nuestro interés es observar tales cualidades plásticas para concebir y configurar la modulación estructurada de una forma, un paisaje imaginero simbólico en el que poder viajar por planos de realidad en todos los órdenes. Nos daremos cuenta, de que tales formas son correlativas a la configuración y recorridos simbólicos del yantra.

Cada nivel incluye a sus predecesores y les agrega sus propias cualidades emergentes, cualidades que no estaban presentes en las dimensiones anteriores. De este modo, cada dimensión sucesiva es «mayor» que la anterior, en el sentido de que engloba más y que posee, en consecuencia, una mayor profundidad. (...) ⁵⁷

Mayor profundidad significa que hay menos holones que alcancen esa profundidad –significa menos amplitud– y así el tamaño de la población real es, como indica la Figura 2.3 (la versión que nos ofrece la filosofía perenne sobre la pirámide del desarrollo), cada vez más y más pequeño.⁵⁸

Lo que suele confundir a la gente es que la evolución procede creando niveles sucesivamente *más profundos* y *menos amplios*. Y es por ello que tiende a confundir magnitud, tamaño o amplitud con profundidad y, de ese modo, termina invirtiendo por completo el orden de significado. La evolución produce más profundidad y menos amplitud. Existen menos organismos que células, menos

54 VATSYAYAN, K. *The square and the circle of the indian arts*. Abhinav Publications. New Delhi, 1997.

55 *Ibid.* p.4

56 WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983) (p.111)

57 WILBER, Ken. *Breve historia de todas las cosas*. Ed Kairós Barcelona, 2003. (1ª ed. 1997) (p.62)

58 *Ibid.* p.63

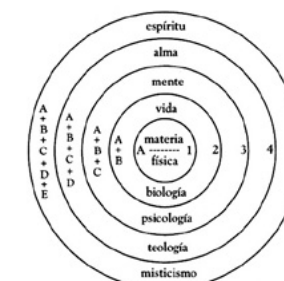
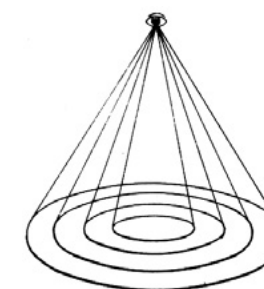


Figura 2-2. Mayor profundidad.

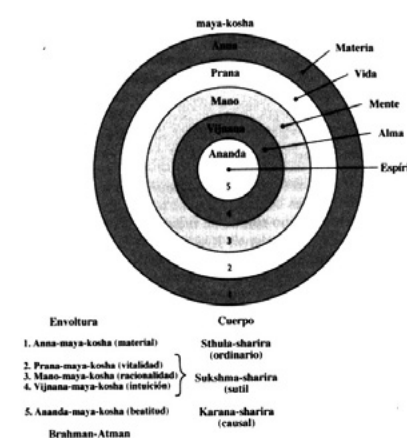
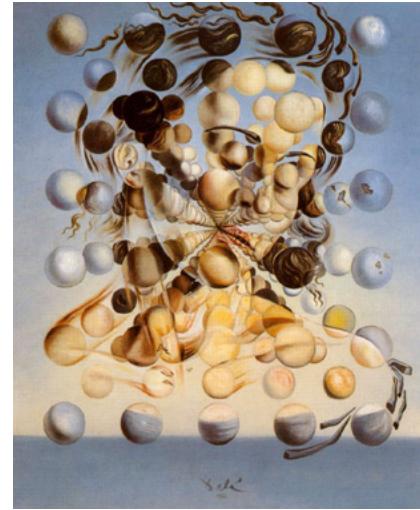


Figura 2. 3. Menor amplitud

Punto de vista de la tesis.

Figuras 2-2 y 2-3 manejadas por Ken Wilber en sus formulaciones.

[CO, 125] [BHTC,62] [BHTC, 63]



Anish Kapoor.

Dalí

Iconos populares hindúes.

Holística, holones, visión holística,
simbología holística



Formas de la Naturaleza

células que moléculas, menos moléculas que átomos y menos átomos que quarks.⁵⁹

La interpretación plástica es extensible a y cuenta con la corroboración en nuestra práctica del arte y la consciencia de nuestro posicionamiento en él.

El concepto de holón y holoarquía es aplicable a cualquier proceso natural, de profunda morfología fractal, que asociada a la visión mandálica (debemos recordar que un mandala es un yantra) son conceptos que debemos identificar claramente. Basándonos en estos conceptos generales podríamos comprender nuestra posición ante la evolución de la forma y de la vida⁶⁰.

En el libro *El paradigma holográfico*, Ken Wilber dedica su exposición a presentar el debate que se da en los años ochenta entre científicos de reconocido prestigio respecto a la necesidad de integrar lo visible e invisible, identificado con materia y espíritu, ciencia y misticismo para consolidar datos de la propia ciencia.

Estos investigadores y teóricos de las «ciencias exactas» decían que sin la suposición de este fundamento trascendental, a-espacial y a-temporal, los propios datos, los propios resultados de sus experimentos de laboratorio, no admitían ninguna explicación sólida. Más aún, y aquí estaba lo sorprendente, este fundamento trascendental, cuya existencia misma parecían exigir los datos científico-experimentales, parecía ser idéntico, al menos en su descripción, al fundamento a-temporal y a-espacial del ser (o «divinidad»), tan universalmente descrito por los místicos y sabios, ya sean hindúes, budistas, cristianos o taoístas.⁶¹

La ciencia logra confirmar la existencia de este especial sistema trans-espacial holístico a través de la impresión del holograma, que va más allá de ser un tipo de almacenamiento óptico.

Si bien existe la holografía como registro visual del sistema que estamos hablando, su correlativo a través de la *visión en sí* holística del dibujante sería la grafía del *yantra*. Así como la fotografía abría un mundo representativo que tuvo su incidencia en la pintura -como nos propone Hockney en su tesis-, podemos hablar del mismo modo respecto a la dimensión que nos abre la visión holística de la holografía en relación al Arte, y teniendo en cuenta añadida, que los *yantras*, históricamente son más antiguos que la propia historia de la pintura. Del mismo modo ya existía la potencialidad o posibilidad fotográfica y holográfica antes de que fueran des-veladas y reveladas.

En términos de Bohm, bajo la esfera explicada de cosas y acontecimientos separados se halla una esfera implicada de totalidad indivisa, y este todo implicado está simultáneamente

⁵⁹ Ibid. p.60

⁶⁰ En alusión al título de la obra BESANT, A. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas. Barcelona 2001.

⁶¹ WILBER, Ken. *El paradigma holográfico*. Ed. Kairós. Barcelona 1986. (pp.7-8)

disponible para cada parte explicada.⁶²

Un holograma, tendría acceso a un todo mayor, u un campo o «esfera de frecuencia holística» que trascendería los límites espaciales y temporales.⁶³

Superponer la capa simbólico-conceptual que implica la figuración y representación de los dioses, al estar vinculada a la religión y sus poderes fácticos resulta más conflictiva para el escepticismo de nuestro tiempo. En ese sentido añadiremos que:

Y, según Bohm y Pribram, la verdadera experiencia religiosa, la experiencia de la unicidad mística y la «identidad suprema», podría ser muy bien una experiencia genuina y legítima de este fundamento implícito y universal.⁶⁴

Este plano de planos de realidad es el específico a la práctica y a la consideración del Arte desde una TYD. Su materialidad, no “física”, pero a la que llegamos a través de la física, es la que substancialmente correspondería al quinto elemento, *ākāśa*.

La visión mandálica

El principio fundamental del mandala se hace muy simple, consiste en que todo está relacionado con lo demás.⁶⁵

Habiendo asumido el punto de vista holístico nos podremos introducir en la *visión mandálica*. La referencia de esta visión la hallamos en Ken Wilber.

Una *visión mandálica* es la configuración plástica que refleja una visión holística concreta de gran amplitud, directamente relacionada con la consideración integral del conocimiento y del hombre que lo sustenta o la proyecta. Cuando esa visión reside en el artista o esteta imaginero adopta una complejidad plástica, imaginaria no equiparable a lo estrictamente conceptual. Ello significa considerar y plasmar en la forma todos los planos visibles y no visibles que en él se manifiestan, así como considerar todos los aspectos del ser para poderlos gestionar y equilibrar.

En el terreno artístico la visión mandálica no solo es un punto de vista, sino que es un campo de acción que re-crea nuevas formas desde la materia con la posibilidad de trascenderla, atravesando al hombre y su ampliación de la realidad mediante la capacidad de imaginar. Al no hallarse siempre en el terreno de lo ‘tangible’ puede ser considerado ‘magia’.

La visión mandálica podría ser la visión holística aplicada al Arte, que incorpora todo un mundo orgánico y simbólico cuyos referentes están en el *yantra*, que es fundamentalmente el diagrama gráfico relacionado con el dibujo, y el *mandala*, que le añade la variación cromática y superposición de significados y simbolismo, tanto abstracto como figurativo.

La visión mandálica implica una ampliación o trascendencia axial del

⁶² Ibid. p.9

⁶³ Ibid. p.8

⁶⁴ Ibid. p.9

⁶⁵ TRUNGPA, op.cit. p.110

campo y a su vez, de los medios específicos de conocimiento que se dan en él.

(...) es necesario que la meditación *disuelva la traducción conceptual*.⁶⁶

Cuando la conciencia deja de estar dominada exclusivamente por una determinada forma de traducción, tiene lugar una transformación a un nivel de traducción superior, aflorando entonces una nueva estructura profunda que crea sus propias estructuras de superficie. Es un proceso, pues, de diferenciación, desidentificación, trascendencia e integración. La meditación es evolución y transformación.⁶⁷

Para conectar con lo trans-sensorial, y trans-racional la meditación es una herramienta práctica fundamental, que realizamos en mayor o menor medida como estetas y de modo más o menos consciente, variando con ello su magnitud y eficacia. La faceta de meditación más sencilla de entender inicialmente, asociada al campo sensorial tan próximo a todo artista, sería la contemplación. Esta se da de un modo natural en el artista imaginero, como denomina al artista plástico A.K. Coomaraswamy. *Concentración-contemplación-meditación* es otra tríada que conlleva la práctica yóguica como proceso (123).

Podemos mencionar muy resumidamente la interrelación entre *yantra* y *mandala*. Si el yantra está considerado un instrumento de magia o de intervención en *maya* -que es uno de los primeros aspectos de la realidad aparente-, el *mandala* -desarrollado fundamentalmente por el budismo tibetano de origen hinduista-, estaría considerado un *yantra* con más aspectos plásticos integrados -como por ejemplo el color- y cuyo uso está destinado fundamentalmente a la meditación.

66 WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983) (p.149)

67 *Ibíd*,148



Templo de la universidad de Benarés.
Facultad de Bellas Artes de Benarés.
Entorno de trabajo de la misma.
Andy Goldsworthy.

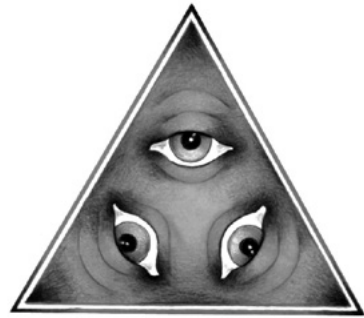
Desde ahí el lenguaje plástico trasciende lo material y lingüístico y se confunde para iniciar un camino vertical ascendente. Y la *forma* y su ejecución en el ámbito de libertad plástica que representa el Arte es uno de los medios de los que el hombre dispone para trascender y cuidar la realidad integral del hombre, sin que necesariamente deba ser identificada con creencias y religiones, que consideraremos casi cuestión de estilo.

En ese lugar de meditación, cuando se produce conscientemente, es donde ubicamos la consideración de la práctica del arte como una práctica de *silpa yoga*.

La visión mandálica, desde nuestro punto de vista implica una revolución similar a la acaecida con el nacimiento de la perspectiva, sin la cual nuestra visión del mundo y del conocimiento sería muy diferente. No nos damos cuenta hasta qué punto hemos nacido ya con la asunción de la perspectiva en nuestro modo de ver. La *visión mandálica* implica una manera multidimensional y penetrante de ver el mundo. En líneas generales podríamos afirmar que la nueva *visión mandálica* -ya aptos a integrar- sería a la pantalla de la red-web del ordenador lo que la perspectiva fue a la ventana de Leonardo. No es casual que la realidad virtual se halle sintetizada en el sistema binario 0-1, de origen en la matemática hindú. La concepción del 0 determina las consiguientes formulaciones. Sería el elemento matemático análogo al quinto elemento, desde el que se hace posible toda manifestación, toda evolución e involución (en su acepción particular de 'retorno a' o 're-visión' del origen). Todos los números parten de 0, son los que ocupan su vacante, y sin restarle, juegan con él para multiplicarlos, proporcionando *poder*.

La capacidad de superponer e interrelacionar estas escalas de visión multidimensionales plásticamente⁶⁸, imaginariamente, plasmadas o no,

68 En muchos casos utilizamos el término *plástica* añadiéndole la significación que le otorgaba Ramón y Cajal en relación a una actividad cerebral específica, holística, etc.



está relacionada con la *visión integral*. Desde luego, su visión reconocible no puede ser solo racional, y el Arte es el medio a priori más directo para mostrarlo. Podemos proyectar desde ahí, con toda nuestra experiencia, un papel específico del Arte que amamos y no sabemos cómo salvar del naufragio, en colaboración con otras disciplinas y el resto de vida, para co-operar en su futuro.

La conexión entre los diferentes planos de actividad de la mente, es de tal manera sutil, que puede el ser humano al comprenderlo, pasar del plano denso de la materia, al plano sutil del pensamiento por sucesivas instancias y encontrarse en las más altas regiones del pensamiento puro y abstracto, en el cual los principios Éticos y Estéticos adquieren valor y forma conceptual, para regresar, enriquecido de ese conocimiento y darle aplicación práctica en el plano material, en el cual se desarrolla la obra artística.⁶⁹

Punto de vista: Los tres ojos

Para adentrarnos con profundidad en cuál es la esencia de la mirada integral y específicamente del ojo del artista, nos remitimos de nuevo al trabajo de Ken Wilber que lo detalla extensamente, y que inspira nuestro enunciado⁷⁰.

Nosotros queremos explorar la forma desde la propia plasmación artística desde ese ojo que determina su modo de ver. En el capítulo de este escrito “Cosmología mandálica del dibujo” situaremos los ámbitos del mundo sensorial material, concreto (*sensibilia*), el mundo simbólico, conceptual, también sensorial a otra escala (*intelligibilia*), y el mundo espiritual, trascendente y abstracto (*trascendelia*), con los que situarnos en la realidad completa. A cada ámbito le corresponde una visión, y cada visión es identificada por Wilber con un ojo específico, que la concibe e interpreta.

Existe un espacio plástico relativo a los tres ojos que es objeto y sujeto de la más frecuente experiencia y práctica de la rutina diaria de la totalidad de los hinduistas. Adoptando diferentes estilos y modas, el tercer ojo, relacionado con los dos ojos orgánicos, es una experiencia plástica que se da en el espacio frontal del rostro, y constituye toda una intervención y expresión de actitudes, momentos astronómicos, estados de ánimo, protección, simbolismo, reivindicaciones, etc. Su nombre es *bindi*, aunque recibe más nombres según la región. Su significado es gota, punto, y hace referencia a la sílaba semilla y quinto elemento.

Constituye un recuerdo o acto consciente de asimilación de toda una cosmología implícita que se pretende atraer a la realidad de quien lo porta.

El ojo del artista.

Plasticidad, elasticidad, etc. son inherentes a la materia. Su acción actúa por resonancia física y su lenguaje por analogía, de modo que modulan la sensibilidad incidiendo y repercutiendo allá donde cada uno sitúe de manera preeminente su marco de realidad.

69 AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. México 1973 (p.74)

70 WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op.cit.

El proceso de con-formación de tal realidad que realiza el artista ocupa un lugar relevante y casi estratégico, con capacidad de infundir y hacer vibrar al ser creativo receptivo. En el libro de Wilber *Los tres ojos del conocimiento*, encontramos el capítulo titulado “el ojo del artista” que describe cuál es la visión específica del artista, cómo recorre los tres mundos para plásticamente plasmar una visión propia, que trasciende lo sensible (material/corporal), lo mental (egoico/mental) e incluso lo trascendente (anímico/espiritual) en una particular integración y realización que la convierte en Arte.

Señalaremos algunas citas y remitiremos a la bibliografía.

El nuevo arte -el arte de la mente, el arte de representar la geometría del pensamiento, de ataviar a las pautas del psiquismo (intelligibilia) con los ropajes de sensibilia- apareció cuando el artista, sin dejar de prestar atención al mundo externo, dirigió también su mirada hacia el interior, hacia el sujeto interno, hacia el objeto externo y hacia las interpelaciones existentes entre ambos, observando entonces a los patrones de pensamiento que estaban relacionados con las pautas de los objetos. Y aunque esos patrones o esencias dependan, en parte de nuestra mirada interna (del ojo de la mente), no son sólo subjetivas o idiosincrásicas, y cualquier obra de arte que consiga plasmarlos reflejará los mismos patrones de esa realidad.⁷¹

Así diría Kandinski en su biografía: hoy es un gran día porque ha tenido lugar una revelación. Un relámpago iluminador ha desvelado, súbitamente, la interpelación existente entre todos estos dominios que brotó inesperada, desconcertante y alborozadamente de la oscuridad. Nunca antes habían estado tan estrechamente unidos. Nunca tan profundamente separados. Este rayo es el hijo de la oscuridad, de las sofocantes y exánimes tinieblas que se ciernen sobre nosotros y ensombrecen el cielo del espíritu [realismo]. A partir de ahora comienza la época de lo espiritual, la revelación del espíritu.⁷²

«El alma está emergiendo purificada por la batalla y el sufrimiento. Las emociones más crudas, como el miedo, la alegría, la tristeza, que pertenecían a ese tiempo de aflicción, dejan de atraer al artista. El artista intenta entonces despertar emociones todavía innominadas. De este modo, la complejidad y sutileza que animará su obra despertará en el espectador emociones sutiles más allá de las palabras».⁷³

Malévich dice abiertamente que sólo podemos conectar con el reino del absoluto mediante la intuición, y para que ese reino se manifieste en el arte, es necesario que el artista permita que «lo superconsciente», lo que nosotros denominamos “superconsciente”, tenga «el privilegio de dirigir la creación».⁷⁴

71 *Ibíd.* p.162

72 *Ibíd.* p.164

73 *Ibíd.* p.165

74 *Ibíd.* p.167



Arriba. Portada del libro *Los tres ojos del conocimiento* de Wilber

Centro. Frente y espacio plástico de un aghori

Abajo. Escher. Ojo de un artista con la calavera en el interior, también símbolo del aghori.

El ojo del artista, el espejo, la muerte

Nuestros autores nos señalan la dimensión espiritual como referente a reconsiderar por el arte moderno. Autores del arte abstracto, suprematista, nos aproximan a la abstracción por hallarse ausente, si lo comparamos con la apariencia formal de obras del arte tántrico de los s. XVIII y XIX pertenecientes al hinduismo.

Aunque requiera prestar atención a ese aspecto espiritual, y lo abstracto nos lo facilite, para una TYD el referente sería constituir el espacio y visión relativos al dominio abstracto-concreto de los tres ojos y su imaginación en una Forma integral, en la que raramente en Occidente es fácil encontrar referencias escritas pertenecientes a un sistema, y que definiría el dominio específico del Arte. Ese es el ámbito en que pretendemos penetrar a través del yantra.

La Gran Cadena del Ser.

Si el *punto de vista* al que nos referimos en este subcapítulo es un posicionamiento del hombre en el cosmos, conforme a esta teoría tántrica debemos prestar atención también al propio orden cósmico y orgánico que se co-organiza dentro de él.

En los albores de la investigación, el reconocimiento de la Gran Cadena del Ser en el hombre, utilizada rudimentariamente o al mínimo de sus posibilidades en Occidente sobre todo en el ámbito de la psicología, supuso para mí el descubrimiento estructural que permitió situar los acontecimientos y manifestaciones en su principal lugar, en todas sus dimensiones, e identificar la voz desde la cual se manifiesta toda impresión y expresión, tanto en la vida como su reflejo en el arte, de modo que la interpretación y aplicación ordinariamente psicológica tiene una dimensión plástico-estética.

- 7. Voluntad espiritual
- 6. Nivel afectivo superior
- 5. Nivel mental superior
- 4. Nivel mental personal
- 3. Nivel afectivo-emocional
- 2. Nivel instintivo-vital
- 1. Cuerpo u organismo físico⁷⁵

Un aspecto fundamental en la filosofía perenne es la noción de gran cadena del ser. La idea en sí misma es muy sencilla. Desde el punto de vista de la filosofía perenne, la realidad no es unidimensional, no es un país plano y compuesto de una substancia uniforme sino que más bien está configurado por dimensiones *diferentes pero continuas*. Así, pues, la realidad manifiesta se halla constituida por grados o niveles que van desde el nivel inferior más denso y menos consciente hasta el nivel superior más sutil y más consciente. En un extremo de este continuo del ser – del espectro de la conciencia – se halla aquello que Occidente denomina materia, lo insensible, lo no consciente, mientras que en el otro extremo se halla el espíritu, la divinidad, lo superconsciente (que, como veremos, se dice que constituye el sustrato

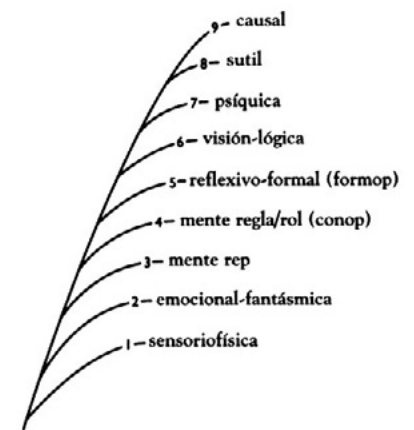


Figura 9. 1. Las estructuras básicas de la conciencia.

Cuadro explicativo de Ken Wilber en relación a los planos de conciencia correlativos a la Cadena del Ser.

⁷⁵ Conceptualización psicológica de la Cadena del Ser presentada por A. Blay. BLAY, Antonio. *La personalidad creadora*. Ed Indigo, 1992. (p.21)

Izda. [TA-132]

Izda. centro. Marcel Duchamp

Consideración de los cuerpos más densos o sutiles, mecanismos de regulación.

Centro dcha. Templo hinduista

Dcha. Jasper Johns

En el primero los niveles de la Cadena del Ser se hallan representados en el templo, en este caso visualizado abstractamente a pesar de que no se prescinde en los detalles en los dinteles que separan unos espacios de otros. En el segundo la abstracción del Arte contemporáneo y su forma, introducen al ser en su propio pasaje plástico, presentándose desprovisto de simbolismo expresamente espiritual, pero expresamente trascendente, aunque sea interpretado materialistamente formal.



omnipenetrante que impregna todos los niveles). Entre ambos extremos se ordenan las otras dimensiones de ser en función de su grado individual de realidad (Platón), actualidad (Aristóteles), inclusividad (Hegel), consciencia (Aurobindo), claridad (Leibniz), valor (Whitehead) o conocimiento (Garab Dorje).⁷⁶

Los chakras o reguladores que centralizan estas dimensiones continuas nos permiten ubicar orgánicamente la cadena en el cuerpo y tienen su representante simbólico y su raíz formal en los yantras principales.

Actúan como campo de referencia para situar aspectos confusos o vagamente descriptivos de la realidad como pudiera ser, por ejemplo, el hecho de 'sentir', permitiendo des-identificarnos del propio proceso, profundizar para encontrar nuestro propio modelo referencial, evitando bastantes desequilibrios y confusiones entre aspectos que no pueden ser considerados ni evaluados en el mismo nivel, tanto en el terreno del hombre, el ser, como su reflejo en el Arte.

El concepto permite el despliegue paulatino hacia su comprensión.

La Gran Cadena del Ser consta de seis, siete o incluso más niveles de existencia y conocimiento. Para los propósitos de este capítulo, no obstante, nos bastará con utilizar tan solo tres niveles: el material-corporal, el egoico-mental y el anímico-espiritual, aunque no debemos olvidar que cualquier teoría general del arte requerirá

⁷⁶ Cita de Ken Wilber en VV. AA. *Trascender el Ego*. Editado por Roger Walsh y Frances Vaughan. Ed. Kairós (<http://alcione.cl/?p=339>)



Izda. Interior de una hornacina cúbica en un templo jainista de Benarés. Centro. Jasper Johns



la utilización de una escala mucho más extensa.⁷⁷

Del mismo modo que todos los millones de colores se reducen a 7 colores -también siete como los chakras-, o a tres como los primarios, a cinco con el blanco y el negro, etc.

En ocasiones, la gran cadena se presenta como si estuviera compuesta por tres grandes niveles: materia, mente y espíritu; otras versiones hablan de cinco niveles: materia, cuerpo, mente, alma y espíritu, y ciertos sistemas yóguicos, por último, enumeran literalmente docenas de dimensiones discretas pero continuas. Para nuestro propósito, sin embargo, bastará con recurrir a una jerarquía de cinco niveles: materia, cuerpo, mente, alma y espíritu.

Desde el punto de vista de una TYD, cada uno trabajará al nivel personal requerido por su propia naturaleza, momento puntual, etc., pudiendo acceder a la complejidad conceptual como guía que nos ofrecen las ramas del hinduismo en las que nos fundamos; siendo lo significativo la comprensión del sistema y teniendo en cuenta nuestra libertad para confeccionar nuestra propia constelación de puntos de referencia.

Según el hinduismo vedanta, la persona individual está compuesta de cinco envolturas, niveles o dimensiones de ser (koshas), a las que suele compararse con una cebolla. De este modo, cuantas más capas vayamos desprendiendo, más nos aproximaremos a la esencia. El nivel inferior (el más externo) es denominado *annamayakosha*, que significa la envoltura hecha de alimento, el cuerpo físico. Después está el *pranamayakosha*, la capa hecha

⁷⁷ WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op.cit., p.157



Dcha. Luna cósmica y Sol en el reverso. Thanjvur, s. XVIII [TA-64]

Representación de los diferentes niveles de consciencia.

de *prana* (prana significa fuerza vital, energía, libido, energía sexual-emocional en general), el cuerpo en el sentido definido anteriormente. Luego está el *manomayakosha*, la capa compuesta de *manas*, o la mente (racional, abstracta, lingüística, etc.). Más allá de ésta se encuentra el *vijnanamayakosha*, la capa de la intuición, la mente superior, la mente sutil. Y finalmente está el *anandamayakosha*, la capa hecha de *ananda*, la beatitud espiritual y trascendente.

La afirmación fundamental de la filosofía perenne es que el ser humano puede crecer y desarrollarse (o evolucionar) a lo largo de esta cadena hasta llegar al Espíritu mismo y, de este modo, realizar la suprema identidad con la Divinidad, el *ens perfectissimus* que constituye el principal anhelo de todo nuestro crecimiento y evolución.⁷⁸

Una vez identificada la Cadena del Ser como modelo de referencia, encontraremos su aplicación como vía de estudio al nivel de profundidad que estemos dispuestos a indagar.

El que a nosotros nos interesa presentar como indagación dentro de una TYD es el que ya se contempla con el principal formulador de la teoría estética de Rasa, Abhinavagupta, y que aquí mostramos a través de estas citas como inicio de tal posible formulación para una TYD. Partiendo de la localización del *objeto* estético, va penetrando hasta hallar su relación con el *sujeto*. También podríamos planteárnoslo en relación a la *forma*, y al *proceso*, en el que el artista se ve también psíquicamente involucrado y que le daría herramientas para contemplar su estado y manejarlo, básicamente desde la consciencia. A pesar de que nos pueden conducir a importantes reflexiones aplicadas a la práctica, aquí una vez más las presentamos como referencia.

1. *Nivel sensitivo*: para Abhinavagupta el objeto estético es un medio para la experiencia, no el objeto de la experiencia. No hay duda de que la experiencia se inicia a través de lo sensible, pero de ninguna manera se acaba en ello.

2. *Nivel imaginativo*: aparte de estimular los sentidos, el objeto estético estimula también la imaginación. El espectador ha de completar la escena recurriendo a su poder de imaginación de tal manera que lo que él construye viene a ser más importante que lo que se le presenta por vía sensible. Es el nivel de la creación.

3. *Nivel emotivo*: el espectador se va identificando poco a poco con el núcleo del objeto estético. Su personalidad va siendo sustituida por ello y llega a ver ya a reaccionar en cada situación tal como ve y reacciona el protagonista de la obra. Dado que la situación que se presenta es emotiva, la identificación se efectúa a nivel emotivo.

4. *Nivel catártico [o de des-personalización]*: al estar emocionalmente afectado, en la identificación el individuo se olvida de sí mismo: se des-personaliza, se libera de los elementos espacio-temporales que constituyen su individualidad. Entra en el ámbito de lo universal. Es el nivel en el que tiene lugar la universalización. La experiencia emotiva del receptor está entonces completamente libre de sus referencias personales; se trata de una emoción

78 WILBER, *Trascender el Ego*. op. cit.

universal que se experimenta como placentera por la combinación de los determinantes (*vibhāva*), consecuentes (*anubhāva*) y estados mentales transitorios (*vibhāribhāva*) y la disposición del espíritu del sujeto des-individualizado. En esta etapa tiene lugar la realización del estado de gozo al que aludía Bhattanāyaka. Pero para Abinava, no termina aquí el proceso de experiencia.

5. *Nivel trascendente*: la experiencia estética, en este nivel, es la experiencia del Si mismo como gozo. También aquí habrá dos niveles: un primer nivel en el que el estado mental básico universalizado es aprehendido como si fuera objetivo, debido al hecho de que emerge del subconsciente (huellas, latencias [*vāsanās*, *samskāras*]) mediante la incitación de la representación dramática; y un segundo nivel, en el que la dualidad sujeto-objeto desaparece como resultado de la intensa introversión de la consciencia. En ese momento, el sentimiento básico vuelve a sumergirse en el subconsciente y se experimenta, dice Abhinava, el gozo supremo (*paramānanda*).⁷⁹

Además de poder descubrir partiendo del conjunto de aspectos de la Cadena del Ser cuál es nuestra naturaleza predominante, la heredada, la adquirida, la que genera desequilibrios, y poner atención en aquellos aspectos que deben ser compensados para obtener un determinado equilibrio, este descubrimiento puede ser identificado en las manifestaciones plásticas, artísticas, estéticas, que en el ser humano tienen lugar, llegando a configurar un lenguaje con el que poder jugar aplicando una sintaxis o gramática, que por un lado condicionarían algunos cánones referenciales, y por otro constituirían su propia excepción creativa sin caer en contradicción.

Una de las vías de entrada más sencillas en su comprensión nos vino dada por Antonio Blay y su bibliografía, siendo su libro *La Personalidad Creadora*⁸⁰ ejemplar por su clara y ordenada exposición. El exponente más complejo en cuanto a exposición de estos conceptos lo hemos hallado en el maestro Sri Aurobindo. Como investigadores conforme a una TYD, podemos ir accediendo a todo ello paulatinamente y conforme a nuestras necesidades.

Punto de vista de las BB.AA.

A pesar de que el hecho de introducir los conceptos nos remiten a la filosofía –si así podemos llamarla en el caso de India– o conjunto de yoga, debemos recordar en todo momento que cobra sentido para una TYD porque lo trasladamos al lenguaje del Arte y su Historia.

Consideramos el gran valor de la plástica por la gran metáfora que conlleva y que, como poesía, unifica abstracción pura y precisa concreción como cualidad de la realidad presente detrás del proto-meta-lenguaje.

La capacidad de imaginar es el despertar de un nivel de realidad.

(Esta es la razón por la que...) la gran jerarquía del ser suele representarse como una serie de círculos concéntricos, de esferas anidadas. Así pues, la crítica común de que toda jerarquía es lineal

79 MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.82

80 BLAY, Antonio. *La personalidad creadora*. Ed. Indigo. Barcelona, 1992.

se halla completamente equivocada. En realidad, como señalaba Coomaraswamy, sólo podemos utilizar libremente la metáfora de los niveles, los escalones o los estratos, si nos tomamos la molestia de poner en marcha la mínima imaginación necesaria como para tratar de comprender aquello que realmente queremos decir.⁸¹

Su gran poder de resonancia y repercusión (dhvani) nos afianza en el valor y la responsabilidad que nosotros mismos damos a las imágenes, a los conceptos plásticos.

La elaboración del *rasa* se inicia, propiamente, en el tercer nivel, con la afectación emotiva que tiene lugar mediante el factor de resonancia (dhvani) que la palabra poética conlleva.⁸²

Existen referencias de muchos trabajos artísticos contemporáneos relativos a la relación con el cuerpo, sus pieles. Un antecedente lo encontramos en Hundertwasser, con su concepción de los cinco cuerpos o pieles, y también el uso yántrico en su propuesta de unificar naciones por medio del uso de símbolos raíz como sucedería con las banderas. O la propuesta de J. Beuys de elevar el muro de Berlín 5 cm. por una cuestión estética, una franja o brecha creada por la imaginación en la que poder alojar el ámbito de la libertad. No hay muros que puedan ser levantados si nos les otorgamos previamente el derecho a separar. Nada puede ocupar un espacio si no se les concede espacio. En todos ellos se trata de dar una expansión horizontal o extensión corporal a lo que procede de una verticalidad que es relativa a la profundidad, en todas sus manifestaciones corporales menos evidentes.

El Dibujo ofrece, traza, un medio físico y una forma al pensamiento integral. El punto de vista de las Bellas Artes empapa el sentido de interpretación de toda la tesis en todos los aspectos, ya lo hayamos reflejado más o menos explícitamente. Hablamos de todo ello desde la realidad del Arte. Su voz, en nuestra interpretación, en este caso no viene dada a través del historiador que parece ser el más dado, dispuesto, y reconocido a hablar, sino que habla el artista y habla desde el lenguaje implícito, su lenguaje troncal: el Dibujo.

Desde este punto de vista entiendo más en profundidad el motivo que me hizo no continuar la investigación en el Departamento de Historia, ya que nos situaba en un medio no propio. Sin embargo de esa experiencia y disfrute especulativo surgió el concepto sobre el que quería investigar, que más adelante encontró su marco de comprensión. En aquel momento lo denominé: *el espacio virtual*.

El *espacio virtual* es el espacio que se abre, se despliega o se amplía cuanto todos los sentidos y todos los cuerpos correlativos a la Cadena del Ser cooperan y actúan para trascenderse ampliando su fuerza y potencia por la interacción. Es el espacio que se extiende más allá de su consideración corporal y se transforma en un espacio plástico, cuyo órgano de órganos de percepción es la *intuición*.

De la profundidad así conocida no se puede decir que es “tercera

81 WILBER, *Trascender el Ego*. op. cit.

82 MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.83

dimensión”. Por de pronto, si lo fuera, sería más bien la primera: no hay formas, planos definidos, si no se estipula a qué distancia de mí se encuentran sus diferentes partes. Pero una dimensión primera que contiene a las otras no es una dimensión, al menos en el sentido ordinario de *cierta relación* conforme a la cual se mide. La profundidad así comprendida es más bien la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una “localidad” global en la que todo es la vez, donde altura, ancho y distancia son abstractos, de una voluminosidad que se expresa con una palabra diciendo que una cosa está ahí. Cuando Cézanne, busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio, también en la *forma*.⁸³

Punto de vista: el Dibujo.

Nuestro punto de vista es transdisciplinar, por cuanto que integra áreas de conocimientos conformando y trabajando una realidad conjuntamente, y favoreciendo así a la ampliación y el desarrollo del punto de vista específico, único, que en el caso de esta tesis sería el Dibujo, como lente y eje de foco.

El punto de vista del Dibujo es una suerte de capa visual que entraña la propia construcción interna del ojo que lo mira y lo proyecta. Su estructura interna será extrapolada, trasladada al exterior, del mismo modo en que hizo la perspectiva, la cámara oscura y la cámara clara. Con ella navegaremos dentro de la propia estructura de la luz, del sonido, de las plantas, de las cristalizaciones, de los planetas, de la realidad en suma, introduciéndonos en un mapa cósmico que vincula lo micro y lo macro físico, reconociendo los campos mórficos y sus relaciones como parte de un tejido multi y transdimensional ya contemplado originalmente por el tantra, en el que el hombre juega un papel activo, no sometido a la determinación divina. Ramachandra Rao, científico y gran teórico del conocimiento del yantra, se basará en este decisivo posicionamiento del hombre frente a lo trascendental para diferenciar *magia* de *religión* respectivamente.

Una vez más reproduciremos las palabras de los maestros a través de las siguientes reveladoras citas y dejaremos a la obra abierta desplegar su precisa inspiración y consecuencias estéticas.

La magia es de hecho un aspecto del conocimiento que concierne a la consciencia; lo que pretende la magia es comprender la dinámica de la consciencia, adiestrarla y aplicarla para asegurar el bien personal y colectivo⁸⁴

La religión tiene su fundamento en la razón y está basada en la experiencia y en la intuición. (...) La magia, en tanto que arte aplicado, trabaja dentro del marco establecido por la religión y formula su propia y especial variedad de razón para ayudar a la religión a conseguir sus objetivos.⁸⁵

83 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós. Barcelona 1986. (1ª Edición. 1964) (p.49-50)

84 RAMACHANDRA RAO, S. K. Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos. Ed. Sirio. Málaga 1990. (p.11)

85 *Ibid.* p.12

La religión pretende “relacionar” (como el significado etimológico de la palabra sugiere) la consciencia individual con la consciencia indiferenciada. (...) La magia, en tanto que resultado práctico de la religión, busca asumir la consciencia indiferenciada dentro del campo de la consciencia individual.(...) ⁸⁶

Y esta sería una ampliación de lo anterior,

La religión espera poder allanar suavemente la extrañas sinuosidades del ser humano y derribar las afiladas fronteras que delimitan el concepto de vida que tienen los laicos y, de este modo, “indiferenciar” lo individual. La magia, por otro lado, espera “diferenciar” lo amorfo y nebuloso del mundo espiritual, individualizando de esta forma lo indiferenciado. La religión es un movimiento que tiende hacia lo general y lo universal, mientras que la magia se mueve en la dirección de lo específico y lo individual. La religión se muestra más racional que mágica, ya que procede del mundo conocido de lo individual, un mundo que es concreto (en el sentido de ser responsable de la percepción sensorial), verificable, familiar y poseedor de lo que puede ser llamado realidad pública. La magia, sin embargo, procede del mundo abstracto, la realidad que es más supuesta que percibida, esa realidad que propiamente puede ser descrita como privada. ⁸⁷

La religión se dirige al mundo que está dentro del individuo, ese del cual normalmente no somos conscientes, el mundo interior de la consciencia. Y la magia se dirige al mundo que está dentro del mundo, del cual tampoco somos conscientes normalmente, como si éste fuera el mundo exterior de la consciencia. ⁸⁸

La magia es, en realidad, un intento de trazar el mapa de este mundo abstracto y delimitar los individuos abstractos. ⁸⁹

El *yantra* formaría parte de la *magia* como instrumento de acción e intervención del hombre en la configuración de la realidad que designa las posibilidades del hombre a través de su capacidad simbólica, su capacidad de imaginar y configurar realidades.

La distancia estética

Como cuando vemos nuestro cuerpo en la distancia, ya dejamos de ser solo cuerpo, así vamos abriendo o recuperando nuestra percepción completa de lo tangible y lo intangible, traspasando el cuerpo más denso hasta hacer sensible el más sutil.

Esas distancias son distancias de visión y concepción. Si podemos entender y concebir la llamada ‘vista de pájaro’, nos gustaría identificar la ‘distancia estética’, como esa especial cualidad en las que nos introduce la experiencia del arte. Se trata de una distancia que nos da la contemplación sin dejar de empatizar con lo que siente el otro, es decir, con com-pasión, compartiendo y vibrando plenamente lo representado lleno de presencia,

⁸⁶ *Ibíd.* p.12-13

⁸⁷ *Ibíd.* p.13

⁸⁸ *Ibíd.* p.14

⁸⁹ *Ibíd.* p.15

presentado, en el presente. En esto profundiza la principal teoría estética hindú del Rasa, discriminando las diferentes emociones y pasiones que se movilizan en la experiencia estética.

Bellísimas reflexiones estéticas en torno a esa conmovedora distancia en relación a la Belleza las encontramos en Chantal Maillard, en algunos pasajes de su brillante libro *El crimen perfecto*.

Mencionamos una cita más analítica de la autora, correlacionada con la anterior en su libro de *Rasa*.

Aquí es donde interviene el concepto de “distancia estética”. Para que el espectador pueda deleitarse estéticamente a partir de la experiencia diferida de los sentimientos, ha de poder experimentarlos de tal modo que no se sienta afectado personalmente por las circunstancias que han generado dichos sentimientos, he de poder experimentarlos con cierta distancia afectiva: la justa: suficiente como para que la emoción aflore al contexto con el juego representativo, pero insuficiente para que la afección implique el deseo de combatir en pro o en contra de los hechos que la provocan con el fin de procurar su permanencia o su rechazo. Se trata de una comunicación de afectos no de hechos; ⁹⁰

Esto sería no solo aplicable al espectador ajeno a la obra, sino al mismo artista que la genera y que requeriría en cierto punto una *distancia estética* que le permita verse a sí mismo y operar en el campo de batalla que como veremos constituye el “campo gráfico”. El no mantener dicha distancia podría ser una explicación del suicidio como “acto romántico”, y que tiene lugar en algunos artistas del arte contemporáneo.

Y la misma cita continúa,

la acción [entendida además como manifestación artística] (...), se manifestaría a lo sumo como un impulso que quiere transmitir la energía expectante al personaje para ayudarlo a modificar sus circunstancias. El espectador participa del estado de ánimo del personaje pero no de sus circunstancias, lo cual hace que su identificación sea desinteresada y que, por tanto, su consciencia permanezca “sin obstáculos” durante la acción.

El olvido de las circunstancias particulares procura la integración de la persona en un nivel de universalización en el que los deseos particulares que llevan a la acción modificadora de las circunstancias no entran en juego. La distancia estoica, incidiendo en el individuo, no provoca, pues, una situación de la lucha interior sino todo lo contrario: la parte ordinaria del individuo es simplemente relegada, sus intereses pospuesto, mientras la parte impersonal y preconsciente emerge y se confirma como totalidad en la entrega al acto estético. ⁹¹

⁹⁰ MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.84

⁹¹ *Ibíd.* p.85

1.2.3. EL OBSERVADOR Y LO OBSERVADO. SILPA YOGA

Objeto y sujeto

Metodológicamente se menciona la necesidad de indicar cuál es el observador del objeto de investigación, sus cualidades, qué posición ocupa y cómo afecta a los resultados de la investigación.

El investigador cualitativo no desaparece en la observación y recogida de datos sino todo lo contrario, hace patente su presencia, la hace explícita en todos los procesos y es consciente de que su yo es el instrumento principal de la investigación.⁹²

De la cualidad del investigador procede la visión más completa, real y creativa de una tesis. A través de su condición y motivación subjetiva personal es posible acceder a la realidad que compartimos, por tanto lo consideraremos como vehículo, como instrumento a través del cual es posible reconocer la parcela de la completa realidad que capta. Considerar que un punto de vista humano puede ser absolutamente objetivo en relación a otro es una falacia. Incluso los datos obtenidos por un mecanismo de medición ‘objetivo’ está consensuado por el rango de visión e interpretación del ojo que lo mira. En esto ahondan las más actuales comprobaciones científicas. Por tanto, el medio particular es la única vía posible hacia la generalidad, si bien es fundamental considerar los detalles personales que filtran las conclusiones generales para validarlo. Y teniendo en cuenta el punto de vista tántrico de la tesis la concepción ‘micro’ de la particularidad humana sería directamente vinculante a la ‘macro’ generalidad. Básicamente requiere una aproximación precisa a sus leyes. Éstas son una realidad compartida funcional que mediante el contacto con ellas nos desvelan el mecanismo. Los fundamentos del *yantra* nos señalan dicho camino a través de la *forma*. Así, tal *forma* nos abrirá camino a otros caminos.

La propia teoría estética de *rasa* presenta la vía de compatibilización consciente del *sujeto* con el *objeto* estético a través de la diferenciación de sus diferentes estados transitorios y del proceso de desidentificación –por vía de la *distancia estética*– que tiene lugar en el desarrollo de la obra estética. La *distancia estética* como “distancia sentimental” es una cualidad específica que se da de un modo excepcional aplicado al Arte.

Es una disociación del sujeto entre sujeto ordinario y sujeto estético, disociación que no es experimentada, sin embargo, como fragmentación de la personalidad sino, por el contrario, como unificación, dado que el olvido de las circunstancias particulares procura la integración de la persona en un nivel de universalización en el que los deseos particulares que llevan a la acción modificadora de las circunstancias no entran en juego. La distancia estética, incidiendo en el individuo, no provoca, pues, una situación de lucha interior sino todo lo contrario: la parte ordinaria del individuo es simplemente relegada, sus intereses pospuestos, mientras la parte impersonal y preconsciente emerge y se configura como totalidad en la entrega al acto estético.⁹³

⁹² MARTINEZ-BARRAGÁN, C. op. cit., p.52

⁹³ MAILLARD. *Rasa*. Op. cit., p.85

Este es solo un fragmento de la radiante expresión con que Ch. Maillard nos introduce en el marco de análisis de la experiencia estética desde su origen a su conformación fenoménica, psicológica, etc.

Su aportación nos ofrece relevantes consideraciones que pueden modificar la interpretación, de gran relevancia entender la configuración de la situación personal del artista en su creación específica, pero también en aspectos relativos a la enseñanza, didácticas, valoración y juicio del proceso de realización, y otros relativos tanto al *sujeto* como al *objeto* de la obra de Arte.

Conceptos hinduistas de origen que después plantearemos plásticamente, relativos al “campo” y “conocedor del campo”, sientan las bases para que en el s. XII la teoría de *rasa* aborda con sorprendente lucidez el aspecto excepcional de ‘objetividad’ de la obra de arte, precisamente debido a esa distancia. De esta lectura dependen decisivas valoraciones que determinan el sentido de la actividad artística.

Es crucial para nosotros la diferencia entre *experiencia mística* y *experiencia estética*, basando esta última en el contacto con la materia, planteando el proceso de fusión del su *objeto estético* con el *sujeto* que lo experimenta, y que ante todo asume e involucra su presencia. La ‘objetividad’ puede ser una intención o idea poco veraz si no contempla la presencia y consciencia del sujeto participante, que habrá entonces de verse y ‘descodificarse’ a sí mismo más allá de su propia emoción y procesos, como única vía posible hacia la objetividad y su compatibilidad con lo subjetivo.

La plástica basada en el gozo fundamental de la experiencia estética da soporte a la unión desinteresada de lo objetivo con lo subjetivo, en el encuentro gozoso –no violento, no competitivo– de sus cuerpos de objeto y sujeto.

El proceso creativo es metodológicamente ejemplar para la comprensión de una metodología en la que inevitablemente se considere, como sugiere Martínez-Barragán el sujeto participante, también en su aspecto objetivo.

Tanto la experiencia estética como la mística conllevan una supresión de los deseos prácticos. Ambas son estados de conciencia desinteresados en los que se verifica una pérdida del sí, una inmersión del sujeto en el objeto de experiencia.⁹⁴

Ni la experiencia estética ni la mística son experiencias “ordinarias”, pero, mientras que la experiencia mística anula las oposiciones y disuelve el yo en lo Absoluto, por el contrario, la experiencia estética requiere la presencia de las cosas del mundo, sin cuyo conocimiento y observación no puede emerger el placer. El estado estético requiere de las impresiones latentes (*vāsamā* o *samskāra*) que habrán de ser reactivadas mediante la escenificación de los hechos. El proceso mental, por tanto, debe existir para que se de la experiencia estética.⁹⁵

⁹⁴ *Ibid.* p.88

⁹⁵ *Ibid.* p.88

Para la docencia o guía formativa acorde a una TYD, la comprensión de todo este proceso es una herramienta muy útil a la hora de hacer y deshacer aquéllos nudos que bloqueen el proceso creativo; y a su vez, así el proceso creativo incluye el factor de desbloqueo, trasladando a cierto campo de simulación los procesos que allí tuvieron lugar.

En el espacio, “cuerpo” o superficie de re-presentación que constituye la obra –o el plano pictórico, campo gráfico, etc.- se resuelven a tiempo real, soltando o distanciándose el *ser* de todo aquello que pudiera ser el cuerpo o superficie de re-presentación o el cuadro, aquellos aspectos del ser que le atenazan y le impiden el gozo de simplemente *ser*. Ser y crear.

Reunificación yóguica de la experiencia estética

Teniendo en cuenta el significado de *yoga* como este proceso de reunificación de objeto y sujeto, por otra parte, Vicente Merlo, en su destacado libro de referencia “*El simbolismo del arte hindú*”, introduce una relación clara de esta base hinduista con el arte contemporáneo. Nos recuerda cómo la relación objeto-sujeto es en sí una experiencia yóguica propia de la experiencia estética, como experiencia abstracta vinculada al hecho real, a la experiencia unívoca e indivisible en sí misma, la experiencia completa del *ser*, del ser completo.

El artista/maestro entra en samadhi (o unión-contemplación) y desde la unión sujeto/objeto, el “sujeto” “pinta” al “objeto”, aunque los tres –pintor, pintura y objeto constituyen ahora un solo acto indivisible.⁹⁶

Teniendo en cuenta el concepto general de *yoga* como disciplina de trabajo y su fundamento en la reunificación de *objeto y sujeto*, podemos decir que una TYD partirá de la misma proposición. Si bien puede resultar conflictivo considerar este hecho como real en una investigación científica clásica, también podemos apreciar cómo va surgiendo la imperiosa necesidad de considerarlo, como apunta nuestro artículo de referencia, con las nuevas exigencias de la ciencia actual. En el caso de la esfera de realidad en que opera la plástica en las Bellas Artes, tal premisa, además de ser aceptada, puede ser resuelta.

Basándonos en la relación del artista con su obra, la primera aproximación práctica a ello podría ser, desde el Arte, como un flujo continuo de realidad objeto-sujeto, en que precisamente el reto es definir o trazar los límites, lo que es la oportunidad de activar un proceso consciente donde poder observar qué aspectos se hacen visibles en la realidad del *sujeto* y cuáles se manifiestan en el *objeto* artístico que de él se derivan; y cómo ambos son relativos a una parcela de la realidad completa que no hay que perder de vista en toda investigación, a través de la *contemplación*, y más consecuentemente en una investigación de Dibujo.

Me siguen conmoviendo las siguientes citas, a través de podemos relacionar, plásticamente, el *espíritu* de Oriente con el *arte* de occidente. Lo hacemos por un lado a través de nuestra esteta indóloga Chantal Maillard, y por el otro nuestro tradicional libro de cabecera en la universidad *De lo espiritual en el arte*, de Kandinski. No es como palabras coincidentes de distintos

96 MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (p.145)

lenguajes, sino como el mismo significado, a través de una imagen mental resonante de cualidad física, que solo el artista tiene el poder de crear e infundir en la materia, cualquiera que sea el lenguaje implicado.

La naturaleza del Espíritu (*ātman*) es como un hilo blanco de un collar en el que están enhebradas piedras de diferentes colores [estados mentales transitorios]. Siguiendo técnicas de meditación puede entrecerse el hilo blanco en los intersticios entre una piedra y otra, y darse cuenta de su continuidad. Asimismo, es posible conecte también con ese fondo neutro y sustante a través de las emociones mismas que lo colorean, que lo disfrazan, a través de las emociones que, al fin y al cabo, no son distintas de aquello de lo que proceden: el estado de reposo.⁹⁷

Es necesario que el artista cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que esta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras.⁹⁸

Cuando en el Arte está implicado el ejercicio consciente de la identificación objeto-sujeto a través de la plástica se produce *yoga*. Y cuando un artista se entrega a tal abstracción se produce un hecho paralelo a cuando el místico se entrega a la divinidad. El simbolismo de tal acto abstracto sin ‘creencia’ a priori implicada, lo convierte igualmente en sacro, no necesariamente ‘místico’, pero indudablemente no pagano.

Perdida y recuperación del yo objetivo y subjetivo

Observaremos que el mayor conflicto inicial puede resultar de la aceptación del *ego* racional a asentir tal unión al *todo*, que pareciera nos llevara a la *nada*.⁹⁹ Esa unión y desidentificación en Occidente se ha considerado una pérdida del *yo*, asociado a su capacidad de ‘control’ y la pérdida de su propio dominio. Podría ser entendido así en una primera aproximación, pero no es una interpretación precisa, ya que el *yo* recupera y goza de sus propios aspectos de particularidad y totalidad. En el hinduismo tiene muchos estratos de consideración. Por ejemplo *jivatma* y otros atributos personales, o la mente (*manas*) y todos sus derivados o correlativos, tienen su increíblemente precisa terminología, desglose, definición y lugar en el cosmograma hindú. En Occidente no tienen traducción más que mediante términos que implican, groseramente, a varios de ellos, y debemos filosofar y argumentar con ellos sin aún así poder fijar su significado y realidad por ausencia de precisión de concepto. Del mismo modo sucede con otros muchos aspectos del *ser*, a los que la descomposición y multiplicación del la Cadena de Ser de la que hablábamos, nos puede ayudar a dilucidar.

Con la bipolaridad objeto-sujeto sucede como con otras muchas nociones opuestas, en las que la confrontación, oposición o en el mejor de los

97 *Ibid.* p.93

98 KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral y Labor. Barcelona, 1986 (1ª-neuilly-sursiene 1952) (p.99)

99 Y el término *nada* tiene su concreta significación en sánscrito. Nāda (Nada) (Sánscrito).- Sonido, voz. La “Voz insonora” o “Voz del silencio”. –“Aquel que pretenda oír la voz del Nāda, el “Sonido insonoro” y comprenderla, tiene que aprender la naturaleza del dhāranā. (Voz del Sil., I).



Figuración, personificación divina de Hanuman a las puertas de un templo.



Museo de arte contemporáneo con obra de Barnett Newman



Hall de espera en las dependencias de un templo de New Delhi.



Obra de Barnett Newman



Izda. Autorretrato de Frida Khalo

Centro. Presentación frecuente de los dioses

Dcha. Analogía formal utilizada en los manuales de dibujo para la enseñanza de la representación pictórica

casos complementariedad, al ser superada o trascendida no dispone de nomenclatura que las designe, ni concreta ni abstractamente, en su concepción general o trans-particular, transpersonal trans-subjetiva o trans-objetiva. Nosotros, en líneas generales las consideramos *abstractas* – por pertenecer al ámbito específico de la *abstracción*, como universal, como pensamiento abstracto, al igual que la matemática o la música-, más allá de su *forma* concreta, más allá de su figuración, más allá de su simbolismo, más allá del nombre del dios. Esto podemos incluso observarlo en los intentos de conceptualización de artistas abstractos como Malévich, que niega por ello el carácter objetivo del Arte –por no quererlo considerar naturalista o realista-, cayendo en cierta contradicción con la alusión se sus formas, que serán denominadas intuitivamente suprematistas (imagino que de supremo-a) –y que asocia a la sensibilidad como del orden de lo *subjetivo*-, sin llegar a elaborar un sistema coherente trascendente de pensamiento general, más que con el lenguaje plástico. Estas son sus palabras.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el autentico contenido de una obra de arte.¹⁰⁰

Como podemos ver, y aunque sabemos su inquietud y movimiento a lo que apunta, no se ve liberado de la dualidad terminológica *objetiva-subjetiva* por carecer de términos.

El ego y el arte

Desde el subjetivismo al *ego*, éste se nos presenta como un concepto a

100 Manifiesto Suprematista de Casimir S. Malévich

dilucidar especialmente en el caso del artista. El sistema hinduista hace variadas diferenciaciones del mismo, que convierten nuestro uso del término en banal. Sería valioso introducirnos en sus aspectos para hallar la posición que ocupa el artista respecto a él, y sobre todo, que él mismo lo tuviera en cuenta, siendo consciente. Si bien se atribuye en nuestro contexto al artista una alta presencia de *ego* no siempre de valoración positiva, nosotros partiremos de la consideración del artista como individuo que trabaja fundamentalmente con él mismo como materia prima, como objeto de investigación en sí mismo: cómo se expone o exhibe a través de su obra y acción, cómo interviene en el proceso de ejecución, cómo debe manifestarse socialmente como complemento de su trabajo, qué tipo de relación establece consigo mismo, etc. Una TYD ofrecería una estructura útil para la revisión de ese *ego* especial, su papel, esa identidad del artista, y revisariamos otras causas de cómo su aparición se hace presente, fundamentalmente, no antes del Renacimiento, y lo que ello significa.

Antes del Renacimiento la obra en sí era la firma de un artista, cuya sensibilidad ejercía de canal a través del cual recibir el encuentro de lo subjetivo y objetivo a través de la unión materia-espíritu, y en cuya maestría se implicaban aprendices practicantes de las técnicas de la imitación. En esta línea es concebido el trabajo del artista en la tradición hindú. Ahora sufrimos en nosotros mismos el riesgo y la resistencia del ego a ser plagiados. Así Malévich y el artista contemporáneo reasume la aceptación del hecho trascendente que tiene lugar y que trastoca el concepto de realidad, de crucial importancia y que veremos más adelante. Dice en su manifiesto,

Yo también me sentí presa de una inquietud, que asumió las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar el mundo de la voluntad y de la representación en el que había vivido y creado y en cuya realidad había creído.

Introducido y entendido desde un proceso desde la *forma* a la que nos aferramos, tomaremos unas citas de nuestros maestros que desde ella nos conducen a la argumentación estética, y que iremos comprendiendo desde su manifestación plástica paulatinamente.

El ciclo de la conciencia del ego implica un movimiento centrífugo desde el cubo de la rueda hasta la llanta, siempre recesiva; y un retorno centrípeto hacia el centro inmutable, por distante que la llanta esté. Una iluminación progresiva (*krama-mukti*) puede expresarse entonces como una contracción gradual del radio, que atrae a la circunferencia cada vez más cerca del centro, hasta que lo que parecía contener al centro se ve que está contenido dentro de él; el conocimiento está concentrado entonces en una única forma, que es la forma de muchas cosas diferentes. Eso es el *Nirvāna*, ser unitario, «con elementos de existencia residuales», y por un desvanecimiento del punto deviene también el Parinirvāna, sin residuo de existencia.¹⁰¹

[En esta cita observamos la imagen plástica de punto y circunferencia de la que se sirve (como nosotros) para su explicación. A esa *plástica* nos

101 DEHEJIA, Harsha V. *The advaita of Art*. Motilal banarsidass Publishers. Delhi, 1996 (p.148)

Izda. Jasper Johns

Centro. Momento ritual en la parte trasera detrás de la imagen tutelar del templo

Dcha. Huellas frecuentes en las calles de India



referimos en todo momento como abstracción e *imagen* de lo que es una TYD. Desde ella se configurará la imagen externa:]

Lo fenoménico es algo así como el gancho con el que la conciencia se mantiene vuelta de espaldas a sí misma, volcada su actividad -su energía, y por tanto, ella misma- en la configuración de las imágenes. Para que la conciencia logre la visión de sí, la mente -esa modalidad más lenta de la conciencia- ha de desidentificarse de los objetos de pensamiento que forman sus ondas vibrátiles y que son continuas fuentes de desequilibrio dado que incitan al movimiento: atracción y retracción.

[Por tanto, es requerido el objeto escindido]

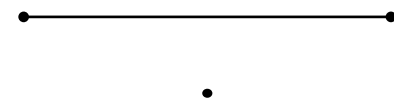
Toda emoción es un objeto de pensamiento y, como tal, desequilibra al generar impulsos que alejan al individuo de su centro, de su estar en sí: su estar en el Sí. Pero las emociones percibidas en la representación y transformadas en emociones estéticas no son fuente de desequilibrio porque no implican al sujeto.¹⁰²

La muerte y el sacrificio

No es difícil constatar que si los opuestos convergen en un mismo punto es porque se establecen en los extremos de una

Arriba. Línea

Abajo. Línea vista de canto



misma línea continua. Y así como el amor reviste en sus excesos las características del odio, y viceversa, al acto destructor posee, en su ultimidad, el mismo carácter y la misma intensidad que el acto creador; ambos pertenecen al ámbito de lo estético. Por ello

podimos hablar, más arriba, de una «estética de la transgresión». Y es lógico que el desorden preceda a cualquier orden, como es necesario que un orden dado sea transgredido y sean devueltos sus elementos al estado de posibilidad. Vida y muerte no son sino los goznes que permiten el batir de la puerta en el vano, la procesión de las formas, su sucesión en el tiempo.

Contrarios pues, y no obstante partícipes de lo mismo, la muerte y el arte se corresponden: dan lugar conjuntamente al movimiento del universo. No es extraño, entonces, que pueda hallarse constancia de esto en una bifurcación del lenguaje, entre dos palabras sánscritas: *kalā*, que significa arte, y *kalā*, que significa el tiempo y la muerte. Ambos términos provendrían (aunque la etimología sea algo dudosa) de la raíz *kal*, que entre sus distintas acepciones tendría las de *hacer* o *fabricar*, *calcular* y *contar*, y también la de *murmurar* o *emitir sonido*.¹⁰³

Quizás ya estemos, de este modo, preparados para matar al artista -y entonces la muerte del Arte que promulgaba Duchamp, cobra otro matiz-, y hacer de ello un acto sacro, respetuoso, que diera nacimiento a la consciencia de la esencia de la creatividad en el *sacrificador-sacrificado*, facilitando así el salto original de cada uno de nosotros hacia un nuevo vacío no nihilista, una nueva dimensión, nuestra propia posibilidad de crear la realidad activamente, con el único 'sacrificio' de nuestra imaginación, aceptada como real. El sacrificio de nuestro *ego*, dando apertura al *creador*, en nosotros mismos, fuera de nuestro *yo* particular.

El Creador

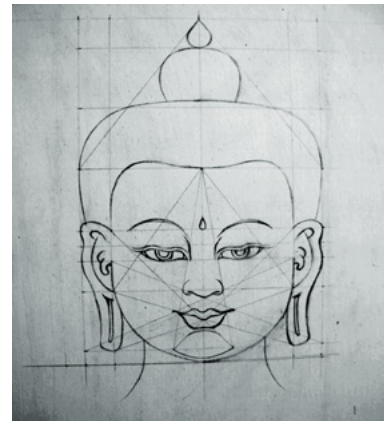
Quisiera mencionar mi experiencia al representar la cabeza de Buda. En este caso se trataba de una pintura cuyo motivo era una imagen escultórica de un Budha. Después de largos años sin pintar al estilo 'tradicional' al óleo, no quería someterme a ninguna presión de "originalidad", entre otras, y me dispuse a relajarme pintar un espacio -la escultura- ya establecido, ya demarcado, ya supuestamente conocido. Rememoré los años en que hacía

102 MAILLARD. *Rasa*. Op. cit., p.90

103 MAILLARD, Chantal. *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Ed. Tecnos. Madrid 1993 (p.133)

retratos, cuando al pintar los ojos sentía que me miraban. En este caso, los ojos estaban cerrados, como se nos presentan en los rostros de los muertos.

Fui sorprendida por una felicidad inmensa o ese placer de la experiencia estética, un *ananda* inesperado que por ser así, se me hizo consciente. Me sentía penetrar en la *forma*, como una sonda (acepción de *yantra*); una *forma* que yo solo hacía el ejercicio de proyectar hacia el espacio de representación, y la energía fluía sin detenerse hasta experimentar la certeza de que no era yo quien pintaba, y que en otras ocasiones había experimentado como frustración por el no control. Algo similar me sucedió tiempo después en una experiencia de dibujo en un templo budista, donde me inicié con la práctica del dibujo inscrito en una ‘estructura compositivo o rejilla de *panjara*. Una vez superada por mi mente la idea del aburrimiento o falta de libertad por estar circunscrita a unos cánones, comencé a disfrutar de hallarme en ellos y de recorrer un espacio interior en profundidad, hacia el descubrimiento de mi propia imagen de Budha. Finalmente, la sensación fue la misma. Una vez acabado el ejercicio, todos los trabajos fueron expuestos en una pared, y allí pudimos constatar, mirando todos esos rostros de Budha, que todos eran verdaderamente distintos, a pesar de haber sido restringidos al mismo encaje. Si bien esto no describe plenamente la experiencia, puedo decir que el sentir como *real* que no era exactamente *yo* quien pintaba, generó un gozo inmenso, verdaderamente desinteresado, marcó un referente que me hizo comprender algunos aspectos importantes respecto a la experiencia estética, en concreto respecto al ámbito de la libertad y el objeto y sujeto creativo. Creo que desde ahí cristalizó mi lenguaje e identidad en mi consiguiente obra. Se dio la comprensión de ciertos universales que me unían a otras concreciones abstractas generales y particulares.



Obra de la autora.

Dibujo realizado acorde a las coordenadas de una estructura clásica de *panjara* y la meditación budista tibetana.

La experiencia artística es uno de los medios mediante el cual el yoga puede realizarse. Y es asimismo sacrificio: don de sí, entrega de la propia individualidad a la que todo ser humano se aferra por desconocimiento de su auténtica naturaleza. El sacrificio es una ofrenda, la renuncia a la posesión de una imagen personal, y la creación artística lo es también por la misma razón, pues el momento de la creación en realidad no le pertenece al artista. En ese momento tiene lugar un transporte, una «metáfora» en el sentido etimológico de la palabra: *meta-foreo*.¹⁰⁴

Hay siempre, en el momento de creación, una renuncia y un transporte, una renuncia para el transporte. Mediante el trabajo de recreación de las formas tiene lugar una disolución de las capas superficiales de la persona y una penetración en la zona original, la visión de la fragua y el yunque, la materia prima no informada aun, el verbo en acto puro, no articulado aún, el sonido original antes de haberse extendido su vibración a las zonas del espectro lumínico.¹⁰⁵

La consideración tradicional del artista –así como del patrón y otras figuras, como analiza Coomaraswamy-, en la Tradición hindú es una referencia a considerar para una TYD, ya que a través de ésta daríamos luz

104 *Ibíd.* p.20

105 *Ibíd.* p.20-21

en la consciencia del autor según su condición, su naturaleza y qué *formas* adquiere al manifestarse, lo que condiciona la relación con el entorno, su consideración social inmediata, y otras cuestiones haciendo caso o cuidando de su sensibilidad.

El artista, el artífice de la creación, en la tradición India que deviene maestro (como *guru*, *swami*, *acharya*, etc. en toda una completa escala de respeto) es reconocido por su trabajo y su sabiduría. Sabiduría y conocimiento se reflejan en la obra y en su capacidad para dejar materializar a través de él con transparencia y coherencia la *forma* que materializa y habla en sí misma de la Belleza de la creación –en todas sus formas, ya sean “feas” o “bonitas”-. El ser canal o instrumento de la consciencia de la creación, de lo divino, no implica limitación, sino posibilidad y profundidad, libertad de uno respecto a sí mismo y respeto o sacralización de ese delicado proceso.

Podríamos decir, en cuanto al debate de la identidad de la obra, que la obra misma sería una *firma* de identidad, y la confianza en el *valor*¹⁰⁶ y *forma-función-poder* de su trabajo deberían bastar para identificarlo. Ello requeriría tener aprehendidos y consensuados esos criterios y valores para aquellos maestros, los que pudieran discernir o esclarecer el valor de una obra de arte en la medida en que aporta una transgresión y evolución del lenguaje plástico, de modo que consiguiéramos reconocer y validar una obra pictórica como tesis doctoral de Bellas Artes.

Este es un gran y apasionante debate, en el que no profundizaremos, pero consideramos crucial plantearnos como ‘académicos’ de las Bellas Artes atendiendo al significado que entraña. La estética hindú nos aporta referentes fundamentales para estas consideraciones. Una TYD aportaría una consciencia e investigación al respecto y una actualización al momento histórico actual.

A cada individualidad le corresponde la ruta acorde con la cantidad y calidad [cualidad] de la energía de que fue dotado y es de la que él mismo puede disponer. (...) Cada experiencia que acerca al centro del propio Yo, es la que va dando luz sobre la naturaleza del proceso que se va cumpliendo en la propia actividad mental y da idea de cómo el campo de la conciencia puede ir ampliándose en el sentido del propio archivo y el sentido de la proyección hacia el tiempo llamado futuro.¹⁰⁷

Quiero citar y hacer honor aquí al ausente cada vez que menciono a Chantal Maillard, y que es coautor del libro *Rasa. El placer estético en la tradición hindú*. Se trata de nuestro relevante indólogo filólogo Oscar Pujol, que en dicho libro nos hace el ejercicio de traducción de la teoría del *Rasa* original en sánscrito y que en este caso detalla algunos de los denominados *rasas* de la experiencia estética. Los quiero introducir aquí como vía a transitar después del acto de reconocimiento y muerte del *ego* del artista, y así apuntar cómo en tales versos reside el asiento y el aliento del sujeto artista, de su proceso (123) paralelo al de la materia, al objeto (ABC). Por ello podemos considerarlas como bases estéticas, fundamento integrador de una Teoría Yántrica del Dibujo, y del Arte.

106 En la escala de la Belleza

107 (MSA,77)



Shridar Balasubramaniyam

Foto tomada en una escuela de arte.

Hemos elegido dos de ellos, que pueden ser internamente familiares para el artista en su proceso. Son solo una pequeña muestra de la amplitud de aspectos que abarcan los textos sánscritos de la teoría de *Rasa*.

Lo heroico

A continuación se tratará de lo heroico. Sus personajes son seres elevados y está caracterizado por el [sentimiento básico del] entusiasmo (*utsāha*). (67,1) Nace a partir de los siguientes determinantes: la perspicacia, la decisión, el sentido político, la cortesía, el poderío militar, la agresividad, la fuerza, la valentía, la superioridad, etc. (67,2) Ha de ser representado mediante los siguientes consecuentes: la entereza, la paciencia, el heroísmo, el espíritu de sacrificio, la destreza, etc. (67,3) sus estados mentales [y sus consecuentes psicósomáticos] son los siguientes: el contentamiento, la convicción, el orgullo, la agitación, la violencia, la indignación, la evocación, la horripilación, etc. (67,4) Existen al respecto dos versos *āryā* transmitidos oralmente:

“el sentimiento heroico nace a partir de diversos factores como son el entusiasmo, la decisión, el no dejarse llevar por el desaliento, la falta de perplejidad y de confusión. //68//

El sentimiento heroico ha de ser adecuadamente representado mediante la firmeza, la paciencia, el heroísmo, el orgullo, el entusiasmo, la valentía, la potencia, etc”. //69//¹⁰⁸

Lo maravilloso

A continuación [trataremos] de lo maravilloso, caracterizado por el sentimiento básico del asombro. (75,1) Surge a partir de los siguientes consecuentes: la aparición de seres celestiales, la consecución del deseo anhelado, la visita a los bosques imponentes y a los templos y al encontrarse con grandes mansiones, carrozas volantes, fenómenos extraordinarios, juegos de magia, etc. (75,2) Ha de ser representado mediante los siguientes consecuentes: ojos abiertos de par en par, mirada fija, horripilación, llanto, sudación, gozo, vítores, grandes actos de caridad, exclamaciones de asombro, locuacidad y también agitando los vestidos y los dedos, etc. (75,3) Sus estados mentales transitorios [y sus consecuentes psicósomáticos] son los siguientes: parálisis, llanto, sudación, balbuceo, horripilación, agitación, confusión, veleidat, locura, contentamiento, desmayo, etc. (75,4) (...)¹⁰⁹

Es para mi un gozo estético aplicar y ofrecer estas significaciones a la *práctica* del Arte según una TYD, y en particular, al ser que representa el *artista*, a su *ser* completo con todos sus cuerpos y estados.

La falacia pre-trans como consideración estética

Lo que se nos manifiesta más claramente en nuestro estudio es que el artista ya ha pasado y pasa de continuo, histórica y evolutivamente por tales procesos, viviendo un proceso completo que va de lo pre-personal a lo personal, y diríamos que ahora daríamos pie a una nueva consideración

108 MAILLARD y PUJOL. *Rasa*. Op. cit., (p.123)

109 *Ibíd* p.125-126

trans-personal, según el desarrollo ascendente del ciclo evolutivo-involutivo del que habla K. Wilber. Muchos juicios de valor de la obra, el objeto artístico, etc. deberían revisarse partiendo de esta idea. Nos sirve como sencillo ejemplo de la falacia pre-/trans- aplicada a la obra de arte el típico simplista juicio de consideración de la obra, por ejemplo, de Miró cuando se la califica como ‘obra de niños’. Una obra infantil sería propia de una etapa pre-personal, mientras que hay una serie de aspectos que sitúan la obra de Miró en una etapa trans-personal. Lo mismo ocurriría con el error inverso, en el que se consideraría trans-personal lo que no supera una esencia pre-personal en su manifestación artística. No obstante, en una TYD no ha cabida a juicio alguno, ni comparación evaluativa en la misma escala entre obras que responden a diferentes estados constitutivos. Ello sería lo que nos impediría evaluar una obra de un niño en relación a un referente evolutivo convencional posterior, ya que invalidaría la propia rigurosidad del análisis e incapacitaría para poder ver la verdadera capacidad y posibilidad creativa insospechada.

La experiencia y experimentación que tiene lugar en todo este proceso de identificación-desidentificación del sujeto es el que le cualifica para poder tener una posición privilegiada y autocrítica ante la *investigación*, que entendemos como la búsqueda genuina de la personalidad creadora. Esto es lo que definiría al investigador cualitativo y lo que definiría el papel del investigador en una investigación de Bellas Artes como la nuestra. Desde el punto de vista de la ciencia actual, la física cuántica y los campos mórficos también cuestionan cuál es el papel del sujeto y su incidencia en el objeto, o cuál es la independencia del objeto respecto al sujeto. Podemos observar lo mismo en el terreno del Arte y aprender de uno para aplicar al otro. El sistema que introducimos también podría ofrecer algunos datos de interés para extrapolarlos a procesos que analiza la ciencia.

Con éstos, a la personalidad creadora, en concreto al artista, se le restituiría el respeto específico conforme a su labor, y una cierta valoración social y propia fundamental, sin confundirse con sus estados transitorios y otras cuestiones relacionadas.

Así, en relación al artista investigador cualitativo que representamos, adoptamos este modelo estético de *Rasa* –importación de nuestra antigüedad- como referente histórico propio de las Bellas Artes y lo utilizamos como modelo de referencia, si bien el discurso nos obliga a señalar los objetos aceptando su vertiente convencional para así a ellos hacer referencia y avanzar en el proceso mental que finalmente trataremos de superar hasta casi llegar a intuir el supra-mental, para cuya apreciación, como indica Wilber, no tenemos herramientas por hallarse en un holón superior, solo aprehensible al ser superado. Es ahí donde la consciencia juega un papel crucial.

Yo como artista

Para completar este capítulo relativo al sujeto y el objeto, el observador y lo observado, como me sugirieron desde el principio mis directores, me veo reconociendo al menos la necesidad de mencionar en este trabajo de tesis la relación directa de mi obra artística con la investigación. Lo señalo aquí por lo que tiene de relación con el *ego* y el *creador*.

El sólo hecho de mencionarme me recuerda la batalla interior que en mi caso se produce desde niña, entre el orgullo de pintar obras que gustaban a los demás y el interno sentimiento de falsedad debido a mi interna impotencia de alcanzar a expresar aquello que estaba fuera del alcance que

da la habilidad técnica de corte académico o naturalista.

Una vez obtenido *mi propio lenguaje* o estilo, la falta de confianza al saber que no existía un control propio sobre la obra, que unas veces sucedía ser satisfactoria, y en otras ocasiones, cuanto más esperaba que así fuera, menos sucedía. Estos dos aspectos combinados con muchos otros y la observación continuada de estados psicológicos, de ánimo, diferentes actitudes, etc. en las mismas y diversas circunstancias supusieron una vía de análisis de la frustración, miedos, etc. que me hicieron aprender mucho sobre mí misma y el resto de los artistas, la obra, la comprensión, la com-pasión y muchos otros aspectos que creo que pueden ser comunes a muchos artistas, con variaciones de personalidad, naturaleza personal, etc. También determinan la relación con otros elementos personales relacionados con el arte, como galeristas, críticos, etc.

He de admitir que este ha sido el detonante de búsqueda que me ha conducido a llevar a cabo esta investigación con tanta pasión, y la que ha hecho de ella una parte fundamental de mi vida y cómo tratar de hacer de ella una obra de Arte. Cuando descubrí que todos estos aspectos personales no eran propios totalmente, y que había unos parámetros de interpretación muy distintos a lo que se me había inculcado fundamentalmente, e indiscriminadamente en la carrera de Bellas Artes, pude verdaderamente distanciarme y aceptar todo el proceso, entenderlo, y posicionarme no sometida a las exigencias que el ‘ganarse’ la vida y el éxito requiere o el conseguir unos objetivos laborales que iban en contra de mi desarrollo de la obra desde un placer y disfrute interior. Entendí cómo afectaba a mi obra, a mi persona, y cómo si acaso debía ser una consecuencia del trabajo y no un fin en sí mismo. También entendí que el sistema no estaba preparado para ello, que muchas becas y premios se establecían en función de otros criterios que no podían cuestionar o decepcionar mi trabajo. Así hemos entendido que el propio sistema imposibilita el propio desarrollo del artista en todos los órdenes de libertad que son verdaderamente necesarios para que eclosionen el arte y el ser que lo habita. Desde ahí he vivido algunas muertes del *ego* que me han llevado al lugar único en el que me encuentro. Y desde ahí el solo conocimiento de la gran batalla que en el momento creativo tiene lugar como persona y como artista, así como en la relación con el entorno, me hizo posicionarme como profesora y alcanzar los más bellos momentos de vivencia estética, de uso del conocimiento y de servicio a los demás, nuestros alumnos, y todos los que han participado con mayor o menor entusiasmo de nuestra experiencia. A ellos son a los que dedico verdaderamente mi trabajo de tesis.

Quiero hacer mención a lo incómodo que resulta en el ámbito social y competitivo del artista hablar sobre esos temas abiertamente, sin ser considerado una debilidad, etc., cuando en privado constituye un aspecto bastante significativo que relega la actividad de muchos artistas a un segundo plano, en el mejor de los casos. Considero que es un tema que se debería atender positivamente, ya que conduce también a conclusiones respecto al estado actual del arte y la realidad profesional y ocupacional de personas con formación en Bellas Artes que salen de las universidades.

Actividad docente para una TYD

Desde mi experiencia, observaba como iban surgiendo iniciativas terapéuticas utilizando el arte como medio. Si bien he ido analizando algunos buenos resultados entre ellas, me posiciono considerando el aspecto equilibrador que tiene la práctica del Arte y el uso de la *forma* en sí mismas, y no acepto ningún tipo de evaluación discriminativa en el

que se considere al individuo con sus vicisitudes y necesidades como una patología que requiera una terapia en la que solo sea considerado el sujeto, como aislado en un laboratorio, motivo de experimentación y evaluación subjetiva.

La Teoría Yántrica del Dibujo representa también una estructura pedagógica al aplicarla a la *formación*, cuyo sentido esencial es la aventura de la *consciencia*, teniendo en consideración todos los aspectos que se presentan, de un modo integral. Es en sí misma creativa, se puede modular, compartir como línea de investigación, etc. La vía *tántrica* no acepta restricciones morales, no desecha ningún aspecto umbrío susceptible de iluminar por medio de la simple práctica de su representación, o como preferimos decir, de su presentación. En ella se obtienen unos valores y unas referencias que son consecuencia del trabajo coherente y no se hallan preestablecidos o preconcebidos. El equilibrio de la propia naturaleza no emite juicios. Y nosotros somos un elemento sublime más, al que su razón le dio también la capacidad de olvidar. La vía *yántrica* pone en nuestras manos una herramienta, una *forma*, una barita mágica con la que operar en el mundo como catalizadores de la Naturaleza. Es nuestra decisión cambiar su desarrollo en uno u otro sentido. En nuestra mano está el objeto, la herramienta, como las primeras herramientas de corte prehistóricas, con las que poder modificar el mundo a través de la creatividad. En sus manos estaba también la herramienta con la que pintaron aquellas cuevas, y cuyo interés era y es solo... *imaginar*.

En referencia a esto, introduciré el *mudra* que se ha convertido en el símbolo de nuestra tesis. Al *mudra* denominado *hamsā.sya* le añadí en su día una herramienta de dibujo entre sus dedos. Quiero mencionar una coincidencia con un momento mágico en mi visita a los distinguidos *sadhus* que viven a los pies de Gangotri. Allí nos encontrábamos alrededor del fuego una noche de invierno y por alguna razón compartíamos momentos jugando y realizando *mudras* insólitos. Recuerdo mi emoción, cuando el más respetado y viejo de los babas se giró hacia mí, sin razón específica alguna, y entonces, señaló este *mudra* y su significado. Mi asombro fue cuando dicho *mudra* incluía la herramienta que yo había introducido. Lo tres dedos doblados indicaban pasado-presente-futuro; el índice y el pulgar el karma y la transmutación; y a través del acto poético, de su transcripción a través de nuestra herramienta como artistas, es posible la integración.

Coincidencias como éstas han sido intensas y numerosas. Son una parte de la verdad y la magia del Arte y la vida que reconstituye. No pueden ser demostradas ni quizás lo requieran. Solo hasta allí donde cada uno precise para obtener su propia confirmación. Pero una vez obtenida tal autoconsideración, únicamente hay que usarla y potenciar la vida con el acto creativo, en el que el *ego*, quedó atrás de modo natural, y *ananda* permitió a cada uno ocupar su lugar dinámico con pleno placer y satisfacción.

Cuando entendí que no era *yo* quien operaba, entonces se produjo esa apertura que mencioné al pintar el buda. Y de esas meditaciones surgió la obra que muestro en las imágenes en éstas y otras páginas del escrito.

El papel de mi obra

Realizando todo el proceso de la obra que constituyó mi última exposición individual de pintura-dibujo-escultura titulada “El sol del Gran Este” (citas), y todo lo que ello conlleva en relación a mi proceso general como artista, la TYD se materializó a través de una consciencia que tuvo lugar



Mudra de una TYD

en ese momento y que nunca antes había sentido con tanta coherencia. Sensaciones de gozo, de saberme hacedora de algo no representado, apenas predecible más que a larga distancia, de plena consciencia de cuando intervenía una parte o otra de mi ser, mi voluntad, mi inconsciente, mi superconsciente, todo un conjunto de aspectos, que si bien cuestionaban mi control como artista, lo que no podía cuestionarme a mí misma era el ser sostenedora o vivir el hecho de una indudable certeza. Y eso, por fin, iba más allá que los méritos reconocidos por el mercado del arte. Sí que sentí el poder de la presencia de una obra desnuda ante un público que para poder mirar, le obligaba a estar en silencio.

Conforme a mi momento creativo, elegí estos textos que dieron título a mi exposición y que aquí menciono por pertenecer a un autor cuyo trabajo guarda relación con la Belleza y el Arte, y que revelan la experiencia desde el punto de vista de un maestro budista tibetano, artista, y actualizado para los tiempos contemporáneos. Con ellos pude desidentificarme de mi propio y solitario proceso y reconocerlos como 'universales'. Tal distancia me permitió hacer mi trabajo y justificó aún más la necesidad y utilidad de seguir elaborando mi trabajo de tesis.

El Sol del Gran Este era el título y ésta su sintética significación:

La idea de *Grande* se refiere a la fuerza, energía o poder; es ausencia de miedo y de arrepentimiento, tanto en la expresión y creación artísticas como en la manera de ser en general. Ese poder es valentía absoluta. Si el artista es cobarde, no sólo tendrá dificultades al manipular sus materiales, incluso le costará trabajo pensar en tocarlos o en arreglarlos en una composición. Y todavía más difícil le será ordenar su vida y su mundo. La valentía es ausencia de miedo y nace de la alegría. Uno se siente tan contento que ese tipo de fuerza y energía surge de manera espontánea. Entonces uno puede moverse libremente por el mundo sin hacer un esfuerzo por cambiarlo; sencillamente expresa lo que es necesario expresar y descubre lo que es necesario descubrir por medio de su obra artística.

...

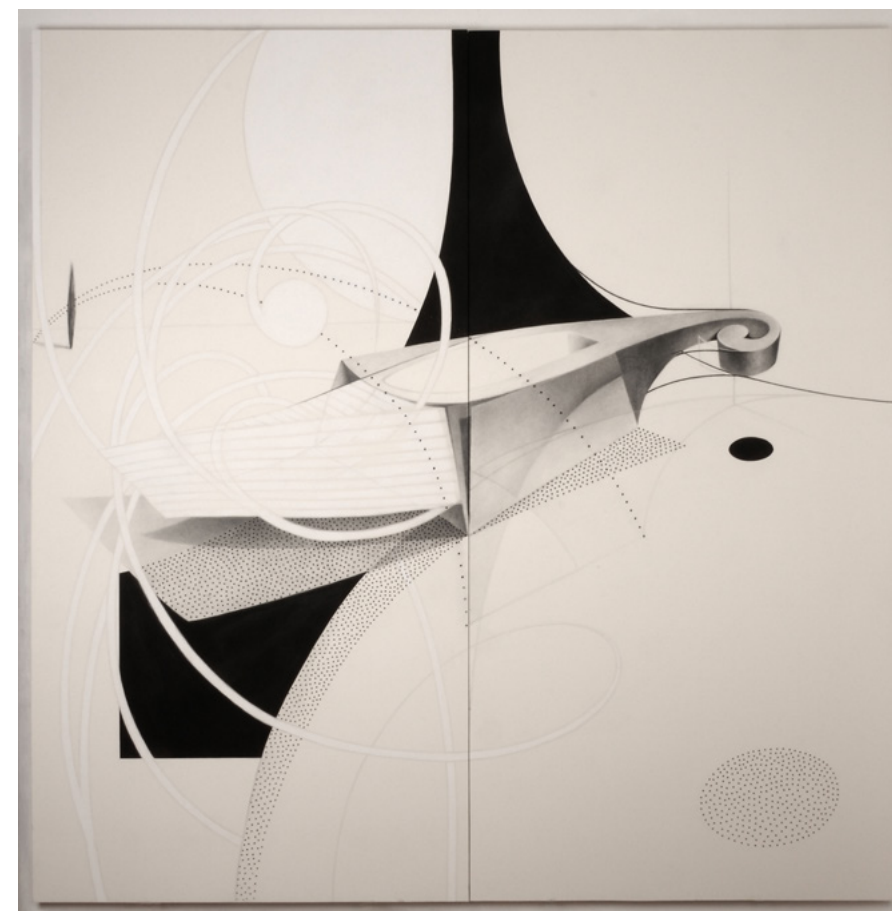
El concepto de *Este* representa el despertar. No cabe la menor duda de que estamos avanzando en esa dirección, de que nuestra vista está clavada en ese horizonte. Pero la palabra *este* no se refiere necesariamente a una orientación geográfica, sino a lo que vemos cuando nos atrevemos a abrir los ojos y a mirar hacia delante con valentía. En este sentido, el *este* es algo absoluto, que no depende del sur, del oeste o del norte. Es simplemente un oriente incondicional, un estado fundamentalmente despierto.

...

Luego tenemos la tercera categoría, el *Sol*. La idea del *sol* evoca una luz brillante que llega hasta el último rincón, sin hacer discriminación alguna. Es lo bueno que existe en una situación tanto en el propio ser como en el universo personal de uno y que se expresa sin dudas, titubeos ni arrepentimientos. El *sol* se refiere a la falta de pereza, y también a la noción de una gracia que desciende sobre uno y crea el mundo sagrado. Por último, el sol representa también la claridad libre de duda.

Chögyam Trungpa

Mencionaré, que mi obra aparentemente no tenía nada que ver con *mandalas* o una presentación simbólica reglada. Entonces, se dio la circunstancia, sin hablar previamente con él, de que un crítico de arte, Christian Parra Dualde, de Valencia, escribió un pequeño artículo sobre la exposición. Aparte de muchas otras menciones o resonancias, finalmente concluyó refiriéndose al *mandala* en aquella obra. Está fue la mejor y más clara aportación que pudiera darme. Significaba que la visión mandálica estaba implícitamente presente a pesar de que no fuera expresamente manifiesta, lo que confirmaba la transparencia de una *forma* que delataba y relataba lingüísticamente lo que estaba escrito en su parte trasera. Este era uno de los motores de mi obra y objetivo a conseguir a través de la *forma*, y los indicadores que lo corroboraban constituían un aliento.



Abatimiento transversal de la sombra de un ciprés. Obra de la autora. 200 x 200 cm.

1.2.4. HACIA UNA METODOLOGÍA DE LAS BELLAS ARTES

Lo gnoseológico y el requerimiento de descenderlo a lo epistemológico

Construir una metodología propia que se adecue a sus características y que no sea un obstáculo epistemológico para los investigadores. La metodología debe ser coherente con su objeto de estudio (...), la flexibilidad y la creatividad deben de estar incluidas en el proceso investigador (...) sin perjuicio de la cualidad de fiabilidad del conocimiento científico, que es y deberá seguir siendo, el ámbito conceptual de desarrollo de la investigación de Bellas Artes.¹¹⁰

Hemos ido señalando cómo se desarrolló la investigación:

En primer lugar partimos de una experiencia de la *forma* y de la *realidad*. Partimos de un hallazgo formal (objeto plástico) encontrado en la realidad “fenoménica” cuya lectura coherente venía dada por la intuición de un artista (sujeto) que en sí mismo albergaba esa misma imagen, perteneciendo a un entorno cultural convencionalmente distinto.

La imagen hallada o extraída de esa realidad encontraba su verificación por la coincidencia de tal objeto estético con una imagen coincidente en la realidad como fenómeno que se da interiormente y que podríamos visualizar como en una pantalla interior a través de la retroversión de la mirada por medio de la meditación. Esa meditación relativa a la fenomenología del objeto artístico es la que la diferencia de otras meditaciones, incluso las que utilizan el *mandala* como soporte. Esa meditación, al reunirse con la materia convierten la actividad de la conformación plástica creativa en un yoga. Tal yoga, es identificado en los más antiguos textos hinduistas como *silpa yoga*.

El origen de esa *imagen personal* interior dejaba de serlo al ser hallada en el exterior, a pesar de que las coordenadas culturales, religiosas, filosóficas, etc. fueran totalmente dispares. Si una imagen deja de ser personal pareciera que entonces hubiera de ser considerada lo contrario: es decir, una *imagen objetiva*. Este es el punto de partida de nuestra tesis. Como podemos observar se ponen sobre la mesa una cantidad de planteamientos metodológicos y epistemológicos que llegan a lo gnoseológico.

Mientras que la epistemología se centra en el conocimiento científico y es considerada como una teoría acerca de la ciencia, la disciplina que se conoce como gnoseología pretende descubrir el origen y el alcance de dichos conocimientos.¹¹¹

A veces se confunden y se toman la una por la otra. Parece ser sintomático.

Lo gnoseológico no se plantea debido a las propias restricciones de la ciencia, pero sin embargo, por el hecho de estar enmarcados en el formato de tesis como se exigen en la actualidad, debemos ceñirnos al método epistemológico necesariamente, es decir, validarlo en ese grado, lo que no significa que tenga mayor dimensión. El epistemológico es relativo a

¹¹⁰ MARTINEZ-BARRAGÁN, C. op.cit., p.61

¹¹¹ <http://definicion.de/epistemologia/#ixzz3bGKczv76>

Cómo se genera y se valida el conocimiento de las ciencias. Su función es analizar los preceptos que se emplean para justificar los datos científicos, considerando los factores sociales, psicológicos y hasta históricos que entran en juego.

En ese sentido, podemos establecer de manera más clara aún que la epistemología de lo que se encarga es de abordar la filosofía y el conocimiento a través de la respuesta a diversas preguntas de vital importancia como las siguientes: ¿qué es el conocimiento?, ¿cómo llevamos a cabo los seres humanos el razonamiento? o ¿cómo comprobamos que lo que hemos entendido es verdad?¹¹²

De este modo, además de encontrar una razón inmediata un posible factor personal o subjetivo, que no aludiría a lo que es *en sí*, sino quien plantea la hipótesis –cuando toda hipótesis es planteada por un sujeto–, podemos pensar en dos posibilidades:

1. Que sea la imagen de un inconsciente colectivo. C. G. Jung
2. Que sea la estructura de una imagen intrínseca original común propia a la naturaleza del desarrollo de todo ser humano sin distinción de fronteras, razas, edades, etc. Arno Stern

La primera desembocaría en el inconsciente y no ahondaría en el origen del mismo, en la fuente de esa imagen. Estábamos entonces aún en los comienzos de nuestras indagaciones.

Respecto a la segunda, una vez llegados a Auroville, entramos en contacto con los trabajos de Arno Stern y su práctica en dicho lugar. Participamos en las sesiones que de esta práctica se daban en centros de formación, en la que participaban, de acuerdo con su sistema, niños y adultos y todos ellos de múltiples procedencias culturales. Podríamos hablar muchísimo del significado y trascendencia de esta experiencia, que nos parece concluyente como acercamiento al origen no subjetivo o cultural de las imágenes plásticas. Mencionaré aquí un aspecto fundamental de su teoría, y es que en ningún momento acepta que dicho fascinante método “pedagógico” y docente esté vinculado con una enseñanza artística. A pesar de su rigurosidad en el uso de la técnica didáctica vinculada a la línea y el color en estado puro, se escapa de la etiqueta del arte para garantizar así la libertad del individuo y del grupo, consiguiendo unos resultados sorprendentes desde el *origen* de la creación plástica.

La importancia y comprensión de esta faceta nos llevó a profundizar en otra de las premisas de la investigación: el contacto del Arte contemporáneo occidental con la estética clásica de India.

Asumiendo como relevante el descubrimiento de Arno Stern, tratamos de dar alguna clave más en dirección hacia el punto de vista del Arte y su dimensión trascendental re-flexionado en la Estética.

Desde la Estética –como parte de un todo que conforman las ciencias en su conjunto– nos redireccionó hacia la materia y hacia la identificación real de la formulación: materia=energía, en la que se basan los mayores

¹¹² <http://definicion.de/epistemologia/#ixzz3bGManF1t>

avances tecnológicos de los últimos tiempos.

Encontramos que la clave fundamental de todo ello era el espacio, y en el espacio, un movimiento. Así llegamos al punto y a la línea, y de ahí emerge toda una apasionante investigación que espero que de algún modo pueda ser expresada.

El recorrido metodológico se manifestó en Dibujo¹¹³, y nos condujo al Dibujo. En sus detalles y en su esencia. Su esencia está representada por el *yantra* y la *visión mandálica*, y desde ellos podemos extraer todo un entendimiento y sistematización abierta y flexible del Dibujo y el Arte que integra y comprende todas sus diferentes manifestaciones. Su valor objetivo es tan trascendente que se supera a sí mismo e integra lo subjetivo, obteniendo un nivel u holón superior, que ya no tenemos nombre para calificar. Está relacionado con lo íntegro, con la *integridad*. Como podemos observar no hay un sustantivo para el ser-objeto integral. ¿El *integrado* quizás? Y aún así alude más a un calificativo. Entenderíamos así que objeto y sujeto se convierten en un *valor*. No nos disgusta que así sea, pero no renunciaremos a su consideración “objetiva”. Quizás ahí Aurobindo nos pudiera echar una mano en sus consideraciones del ser en un holón “superior” que por ello no se deja nombrar, pero no nos iremos aquí tan lejos.

Consideraremos que ese ser objeto-sujeto es el *ser estético* por su propia vía de aproximación a la realidad, y trataremos de llevarlo al límite de la lógica racional en la que se detiene la demostración científica. Por ello queremos ocupar el espacio del factor que ocupa el Arte y el Dibujo dentro de la formulación científica, explorando algunos aspectos de su propia metodología.

Finalmente, y teniendo en cuenta el factor metodológico relevante de la necesidad de una «correspondencia orgánica entre lo que se estudia y como se estudia», podemos decir que nuestra tesis ha encontrado la vía de realizarlo y para corroborarlo proponemos un dibujo: el Yantra.

La iniciación de una Teoría Yántrica del Dibujo nos conducirá a la posibilidad epistemológica que nos lleve al planteamiento de una metodología propia de las Bellas Artes basada en la Forma, recogiendo todas las posibilidades de la realidad y aunándola en un punto, punto de fuga de una nueva trans-perspectiva.

El arte no es tan solo una manera de hacer, sino que básicamente es una forma de aprehender la realidad. Por consiguiente, cualquier paradigma auténticamente comprensivo (cualquier visión del mundo realmente globalizadora) no sólo debería atender a la ciencia sino que también debería prestar atención al arte.¹¹⁴

Si bien hemos heredado los procesos metodológicos de estas ciencias en el terreno de las Bellas Artes y se nos sugiere heredar métodos cualitativos más eficaces pertenecientes a los ámbitos de las ciencias sociales, la

¹¹³ Del mismo modo que podemos decir que algo lo vemos *en color* o *en blanco y negro* (ambos relativos a la mancha, al color o su ausencia), podemos afirmar la cualidad de contemplarlo *en dibujo*.

¹¹⁴ WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op. cit. p.157

antropología y la etnografía¹¹⁵, no debemos olvidar la relación directa con la materia (física) y los procesos experienciales y empíricos de que disfruta la práctica de las Bellas Artes a lo largo de la Historia. Debíamos prestar más atención a este hecho, y considerarlo como gran fortaleza y potencial de nuestra metodología propia como dibujantes, aún teniendo en cuenta que no sea del todo comprensible inicialmente nuestro lenguaje, que -como menciona Martínez Barragán- tiene entre otras, la cualidad de abstracción simbólica¹¹⁶, lenguaje que crea significados a través de la interpretación y reconstrucción del mundo percibido, construyendo sus sentidos y significados a través de la experiencia.

Estimamos necesario creer en nuestro *valor único* y considerar más seria y sistemáticamente todas las posibilidades del Dibujo, sin que nuestro gran abanico de aproximaciones y la participación activa del sujeto -que se da en todas las investigaciones científicas sin cuestionarse-, conviertan nuestro conocimiento en materia desdeñable esencialmente subjetiva, cuando en ciertos niveles no lo es, y está directamente relacionado con la fuente de conocimiento sobre la que se fundamenta toda intuición, base de toda hipótesis que después será demostrada o no.

Entendemos al Dibujo como una técnica metodológica específica para adentrarnos en la concepción y colaboración propia de corte y rigurosidad científica de las Bellas Artes, sin ponernos por ello a su servicio (el de la ciencia). Se nos presenta como necesaria una reevaluación del Arte de todas las épocas teniendo en cuenta el despreciado aspecto de espiritualidad u otros aspectos trascendentales no inmediatamente visibles, que pueden ser considerados matemática, metafísica, capacidad de desarrollo abstracto, conocimiento intuitivo, etc. y no ser necesariamente tachados de religión o pura subjetividad.

Mientras sigamos ignorando el amplio espectro de recursos y de modalidades de conocimiento de que dispone el ser humano, permaneceremos alejados de cualquier visión global de la existencia.¹¹⁷

En este sentido, aunque en un nivel más elevado de análisis me gustaría mencionar como referente el pensamiento de Abhinavagupta como principal formulador y pensador de la teoría del *Rasa* que diferenciaría cinco niveles de experiencia en el individuo.

Según Abhinava, existirían cinco niveles de experiencia en el individuo: la vigilia, el soñar, el sueño, el nivel trascendente y el nivel puro. Estos niveles de experiencia corresponden a estados del sujeto, los tres primeros perteneciendo al sujeto en su condición individual, los otros dos al sujeto en su condición universal. La experiencia estética pertenecería al primer grado del cierto nivel de experiencia, es decir, aquel estado trascendente en el que no se verifica aún la total ausencia de objetivación. [De ello se desprenden las subdivisiones siguientes]: 1. nivel sensitivo, 2. nivel imaginativo, 3. nivel emotivo, 4. nivel catártico (o de des-

¹¹⁵ MARTINEZ-BARRAGÁN, op. cit. p.1

¹¹⁶ *Ibíd.* p.50

¹¹⁷ WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op. cit. p.174

personalización), 5. nivel trascendente. (...)

En los dos primeros niveles, según vemos, tiene lugar una percepción del significado de la obra o del sujeto estético: recepción y elaboración significativa de su contenido. Hasta aquí la condición placentera de la obra -si la hubiese- se situaría en el nivel intelectual que, como hemos podido comprobar, no es de consideración para los autores indios. La elaboración del *rasa* se inicia, propiamente, en el tercer nivel, con la afectación emotiva que tiene lugar mediante el factor de resonancia (*dhvani*) que la palabra poética [el lenguaje poético] conlleva.¹¹⁸

Esos niveles no considerados por los autores no es que sean excluidos, es que son obviados (como integrados dentro del holón accesible). Es decir, podemos aproximarnos a su profundidad al menos considerando los niveles en los que opera la experiencia estética de *rasa* -que no solo recoge el aspecto material que epistemológicamente nos interesa para su verificación científica-, e incluso otros, que lo invisible de la realidad la ciencia, debería contemplar con sus ojos.

Añadimos algunas notas relativas al nivel trascendente o último nivel.

La experiencia estética, en el nivel trascendente, es la experiencia de Sí mismo como puro gozo. También aquí habrá dos niveles: un primer nivel en el que el estado mental básico universalizado es aprehendido como si fuera objetivo, debido al hecho de que emerge del subconsciente (huellas, latencias - o *vāsanās, sam. skāras*) mediante la incitación de la representación dramática, y un segundo nivel en el que la dualidad sujeto/objeto desaparece como resultado de la intensa introversión de la conciencia.¹¹⁹

Nos atreveremos a cerrar el círculo proponiendo esa “introversión” a través del propio mecanismo o estructura del ojo que mira, y su relación con la *forma*, en la que se basa nuestra TYD.

Al límite de lo convencional: riesgo y transgresión. Sivaísmo y los sadhus de la India. Artista: sabio y/o mendigo

Una vez situados con el Arte en el campo al límite de lo convencional, que es donde opera el pensamiento creativo, sólo mencionaré allí donde se encuentran algunas de las referencias inmediatas y en las que hemos hallado la creatividad como r-e-volución.

En el filo de donde acaba la destrucción da comienzo la creación. Ahí es donde el dios Siva juega un papel principal. Por eso es en el *sivaísmo* de Cachemira donde es posible que emergieran las relevantes nociones estéticas en las que nos fundamos. Riesgo y transgresión son condiciones que se dan en el proceso destructivo-creativo y que deben ser asumidas o al menos afrontadas. Podemos decir que no todos los seres disponen en su naturaleza de las condiciones de resistencia para desempeñar tales funciones. Los que gozan de tal libertad, pagan el precio social, económico, personal, etc. por ello. Reflexionamos acerca del artista puramente creativo en estos términos. Sin embargo nos encontramos con que es esto lo que

¹¹⁸ MAILLARD, Chantal. *Rasa*. Op.cit., p.82-83

¹¹⁹ Ibid. p.83

define como referencia la figura de hombres ‘santos’ o de cualidades extraordinarias en el hinduismo. Esos hombres son los que siguen una disciplina o *sadhana*, que les da resistencia y poder en ese sentido, y por ello se denominan *sadhus*. Viven del respeto y la sostén de la sociedad al completo a la que transgreden. Así, revitalizan el sentido crítico por medio de su renuncia al sistema materialista, y se entregan a la labor de dar soporte psíquico al entorno social que les rodea. El trabajo que realizan les da resistencia y poder (*siddhi*) extraordinario para la vida en relación al hombre común, y le permitirán mantener la integridad física y psíquica a la que les obliga su posición límite. Transgreden el propio sistema de *yoga* y desarrollan su propio sistema, que entonces les convierte en maestros de sí mismos. Su sistema puede representar una referencia, una guía, una imitación e incluso una devoción. Seguimos viendo al artista puramente creativo en estos términos.

Ha sido para mí un honor y una bendición -como también expresa el hinduismo-, el haber tenido el privilegio de realizar mi más fructífero y crucial trabajo de campo en el terreno de la investigación, junto a ellos, circunstancia nada fácil de alcanzar por lo que representa para mí como occidental, mujer, y todo lo que se desprende de las circunstancias sociales y vitales que los rodean, además del idioma. De todo ello podría extraerse un libro, pero sobre todo lo que quiero destacar es que ello me ha llevado a observarlos, escucharlos (no solo a nivel de lenguaje verbal) y percibirlos en todos los sentidos.

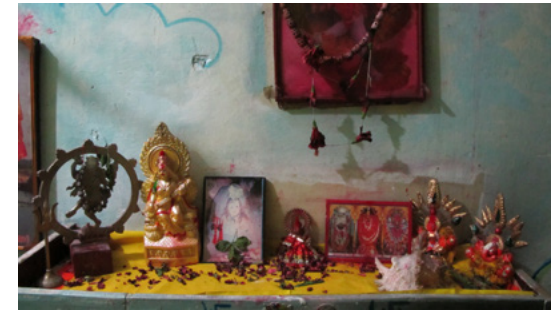
Con ellos he podido descubrir el elevado sentido estético reflejado en la relación que establecen con la Belleza y con el Arte en un sentido muy genuino y sobre todo, desde un punto de vista la práctica *yántricas*. He podido permanecer por un tiempo en su espacio de vida práctica. Ha sido en ellos donde he hallado la vigencia del uso del *yantra* de un modo absolutamente abierto y real, además de sublime, aunque este último término es ya producto de mi personal apreciación o valoración. Ha sido con ellos con quienes los he identificado, dibujado, y aplicado a una visión del mundo. Por ello puedo hacer un paralelismo entre ellos y la figura del artista puramente creativo. Como tales los he observado y para ellos me han dado muchas respuestas que me permiten dilucidar claramente la figura y posición del artista desde un punto de vista de una TYD.

Aproximación antropológica

La experiencia con los babas que verdaderamente ha determinado mi tesis y mi vida se definió más claramente durante los tres meses en que fui alojada en la Fundación Alice Boner, la casa en que ella residía entre los años 1935 y 1981. Estaba rodeada, cenitalmente por su selección bibliográfica o biblioteca personal, bajo mi suelo de la habitación su antiguo templo a Ganesha y desde mi cama, orientada la vista directa del fuego del arati o celebración al amanecer mirando al este, recibiendo al sol en Varanasi.

Con toda la carga de realidad, simbolismo y vibración en la casa de nuestra maestra artista de referencia estaba en las mejores condiciones como para recibir la información que hallaba buscando. Teniendo también algunos encuentros con especialistas y eruditos en estos temas, pude darme cuenta, teniendo en cuenta lo que Munárriz menciona,

Aconseja partir de los constructos elaborados por la antropología



Lal Baba Shivananda de Benarés.
El baba como creador de un particular mundo onírico y simbólico.

En este caso, este baba porta en su cajita un contenido simbólico que nos muestra en una composición que despliega allí donde la necesita. Se trata de su propia configuración portátil de templo.



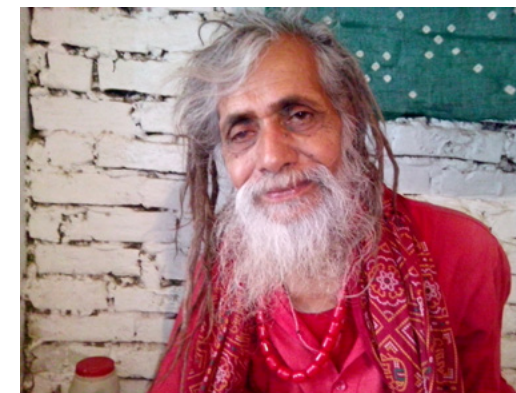
Cada baba, un estilo.

White Baba en Varanasi hojeando e interpretando libros de arte.



algunos adhus con los que he compartido en Uttar Kasi, Ganganani, Gangotri, Ayodhya, Vindiyachal, Varanasi.

Cada baba, un estilo.



y la etnografía para comenzar a construir los propios¹²⁰

de que mi interés, o debiera decir la *fuertza*, que me tiraba profundamente hacia el desarrollo de mi investigación era fundamentalmente antropológico en su modo de aproximación. No fui plenamente consciente de este hecho como tal hasta hallarme sopesando algunos aspectos en el proceso de ordenación final de ideas y escritura de la tesis. He advertido su significación por lo que conlleva respecto a la relación e investigación de la *realidad*, e igualmente, respecto el carácter de mi propia naturaleza, y la naturaleza de esta tesis.

Desde mi experiencia asumo la osadía de hablar desde mi propia voz de artista imaginera, presentando mi propia metáfora plástica que resuena con el corazón de la India, como eco universal y atemporal de reverberación (que además me ha ido abriendo puertas a muchos niveles, una tras otra, en mi camino de búsqueda e investigación).

También por ello he optado por adoptar un tono de tesis no complacido en lo estrictamente académico, que si bien ha sido para mí inspiradoramente profundo, confirman en sí mismos los hechos, la casi insalvable distancia que separa a estetas indólogos de artistas, y que nosotros quisiéramos acercar.

Para mí, que he podido ser objeto-sujeto de la más elevada degustación, era más importante transferir dicha com-pasión, o pasión compartida partiendo de la propia realidad constatada y vivida. Para mí, que por alguna razón quizás *kármika*, toda esa estética me produjo una intoxicación (*saundaryalahari*, traducida como “intoxicación por la Belleza”) inevitable, se me presentaba como verdadero reto hacerlo asequible a través de una exposición sencilla, si la comparamos con su formulación estética, y compleja si la comparamos con su directa transmisión a través de lo vivido.

Por ello “doy al *Dibujo* la palabra” que conozco y mejor define mi trabajo y mi búsqueda, y la *forma*, por ser la que la hace más coherente, justificada y desinteresada a otros niveles globales.

Carácter transdisciplinar

El distanciamiento de una cierta retórica académica y mi experiencia adquirida, se prestó, por citar un ejemplo, al presentar una misma imagen de una obra pictórica a un brillante especialista académico tántrico por un lado, y a un *agbori sadhu* por otro, que es el practicante exponencial del *tantra*. Siendo ambos de origen indio, me pareció fabuloso tener la oportunidad de contrastar ambas interpretaciones.

Ello confirma mi posición ante la necesidad de un diálogo multidisciplinar y afirma la importancia de su implementación docente en el campo de la formación desde un punto de vista *transdisciplinar* –acorde a las teorías promovidas por Edgar Morin-. Desde tal perspectiva, el prescindir de una de las facetas o consideraciones disciplinares, dejaría la formación, atendiendo a diferentes naturalezas del ser y de la persona, coja en su sentido integral, como apunta la cita anterior de Wilber y que aquí repetimos.

120 MARTINEZ-BARRAGÁN, C. Op.cit. p.61

Mientras sigamos ignorando el amplio espectro de recursos y de modalidades de conocimiento de que dispone el ser humano, permaneceremos alejados de cualquier visión global de la existencia.¹²¹

Si bien el punto de referencia puede ser una disciplina, no se debe perder de vista todas las que le rodean y con las cuales se haya vinculada y condicionada. Ese condicionamiento no es una limitación a esquivar, y un modo de hacerlo es reconociendo que estamos condicionados pero que también somos condicionantes, por lo tanto necesitamos desarrollar vías de asimilación profunda de la diversidad e individualidad en la que nos encontremos y que nos ofrezcan coherencia y rigurosidad.

Quisiéramos contribuir a la formación y Dibujo de mapas que nos ayuden a introducirnos en los sistemas complejos como modo de investigación y desarrollo, sumándonos a las primeras aproximaciones metodológicas que se dieron para las Bellas Artes en la psicología, la antropología, y otras ciencias en que la actividad artística tiene valor de uso.

Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda.¹²²

Si el método científico experimental no es fácil de aplicar directamente en estos campos es porque nos restringe a lo aceptado por la comunidad científica, cerrándose de antemano a las nuevas brechas abiertas por la intuición que genera verdaderas hipótesis. El método científico trata de ‘objetivar’ el proceso de investigación, y ceñir a él todo el sistema significa reducirlo y quizás convertirlo en inexplicable.

Hay una forma de mirar los objetos de arte que sea diferente a las formas ilustradas. Esta relación visual entre un espectador y un objeto de arte es un fenómeno mental específico.

Los científicos sociales no se sienten cómodos cuando han de analizar y describir los procesos internos. Creen que no deberían confiar en su propia introspección, ya que es subjetiva; que no deberían aceptar introspecciones de informantes si no tienen correlaciones conductuales; y que las observaciones de los estados mentales no pueden ser repetidas independientemente por varios observadores. Estas dudas y objeciones metodológicas descansan sobre una cierta concepción de objetividad que se ha desarrollado desde el estudio científico de los fenómenos físicos.¹²³

121 WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op. cit. p.174

122 MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Op.cit., p.8

123 MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste

Compartiendo las reflexiones que Maquet describe en su obra confirmamos que el papel de esta tesis como aproximación a las Bellas Artes desde un punto de vista también antropológico, en el que se ha desarrollado también nuestro trabajo de campo, y desde el que no encontramos un espacio ni una formación precisa desde nuestra ciencia de las Bellas Artes.

Creo que de la antropología y la etnografía debemos seguir la “huella” del Dibujo, que también a ellos les sirve para rastrear comportamientos, usos, etc.

Ante la apertura a la que debe abrirse, no sometida a patentes y respaldo de intereses económicos, no sabemos por donde irá el futuro, pero nos remontamos al origen casi etimológico de los conceptos y optamos por considerar nuestra propia capacidad de visualizar un futuro coherente con las referencias que continuamente expongo en la tesis, y que son más verdades intuitivas que necesitan ser demostradas, o no. Cada campo de conocimiento alberga su propia verdad, el propio ámbito que no puede ser verificado más que por sí mismo. No nos acogeremos sin embargo a este punto y trataremos de utilizar la herramienta analógica del arte de gran poder transversal. Ya sé que puede ser demasiado especulativo, pero sólo vemos especulación en la realidad dual, y al menos se abre una puerta, o en nuestro lenguaje una ventana, para vislumbrar una realidad superior que sólo el tiempo podrá demostrar. Tratamos de reafirmar y actualizar esa intuición que perdura desde el pasado védico y que aún, como conocimiento axial, nos cuesta realmente asimilar.

Última anotación metodológica

Habiendo usado como referencia las anotaciones respecto a la metodología para Bellas Artes según Martínez-Barragán para finalizar a la conclusión o cierre del mismo y que no dejó de resultarme verdaderamente incoherente. Dice así:

Nosotros nos acercamos al problema no para resolver un enigma, sino para [y aquí es donde radica la diferencia] apropiarnos de todo aquello que coincida y beneficie nuestra producción artística independientemente de la veracidad que pueda contener expresiones y producciones artísticas. Nuestro entendimiento de la obra no radica en la verdad que propone, sino en su poder de persuasión y en la adecuación técnica, procesos, manejo de lenguaje, y contenidos conceptuales.¹²⁴

Podemos decir que a pesar de haber recorrido con el autor el mismo camino conceptual acerca de los aspectos metodológicos concernientes a las Bellas Artes, ni entendemos ni compartimos la idea con la que concluye.

Consideramos el fin último del Arte como una exposición sensible de una verdad vinculada a un antiguo-actual enigma, el más original y del que ya son objeto, tanto en su abstracción como en su figuración las más antiguas pinturas prehistóricas encontradas. No tratamos de decir que el

Ediciones. 1999. 1ª ed. 1986. (p.45) Resaltamos esta obra como fundamental para ampliar el sentido que describimos y destacamos su capítulo denominado “La significación de la forma”.

124 MARTINEZ-BARRAGÁN, C. Op.cit. p.61

Arte tenga la misión de resolverlo como si de una ecuación exclusivamente lógica se tratara. En sí mismo, casi por definición no creo que lo requiera. No me es posible imaginar el Arte de ninguna época sin su recóndito motivo-motivación, y no creo que haya manera de sustraerse a él. Reducir el Arte a la retórica del lenguaje, a su adecuación técnica, al *arte por el arte* o al beneficio de una producción personal –lo *personal por lo personal*– cuyo objeto sea persuadir y crear una ficción a añadir al conjunto de ficciones de la realidad, me parece reducirlo a una visión restringida carente de vida. Sin la pulsión vital, que es incluso motivo de investigación para la ciencia, estas páginas no podrían ser escritas. Tampoco las páginas del Arte.

1.2.5. HACIA UNA TEORÍA Y UNA PEDAGOGÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO (TYD)

Lo subjetivo y lo objetivo no son categorías irreconciliables; ninguno de ambos debe considerarse como real con exclusión del otro. La realidad (*satya*) subsiste allí donde lo inteligible y lo sensible se encuentran en la unidad común del ser, y no puede pensarse como existiendo en sí misma fuera y aparte de, sino más bien *como*, conocimiento o visión, es decir, sólo en acto. Todo está también implícito en la definición escolástica de la verdad como *adaequatio rei et intellectus*: la identidad, según Aristóteles, del alma con lo que conoce, o según Santo Tomás, “el conocimiento tiene lugar en la medida que el objeto conocido está dentro del conocedor”, en contradicción radical con la concepción del conocimiento y el ser como actos independientes, punto de vista que es válido sólo lógicamente, pero no inmediatamente es decir, en la inmediatez del presente.¹²⁵

Un *modelo de visión mandálica* agruparía teorías, aspectos o enfoques fundamentalmente recogidos de las tradiciones estéticas comunes de Oriente y Occidente. Si bien ‘no existe nada nuevo bajo el sol’ haremos hincapié en una nueva reagrupación de elementos teóricos relacionados con la práctica y con ellos formularemos una nueva lectura y trazados de ejecución en el Dibujo. Esta recopilación de principios pedagógicos tratarían de apuntar aspectos cotidianos del ejercicio del dibujo del artista en su estudio, y a aspectos que en muchos casos han sido, a pesar de estar presentes, casi olvidados, o simplemente han pasado inadvertidos debido a que el enfoque de nuestra visión, afectada por la contemporaneidad, no se ha percatado o no los ha requerido visibles.

El modelo de artista actual se ha visto pasar del esplendor y orgullo renacentista de autosuficiencia e individualidad a la desazón casi romántica y existencialista de la soledad, con aspectos e inclinaciones extremas que han sido consideradas personales, particulares, exclusivas y que por su agudeza han sido identificadas como parte de sus manías o excentricidades, acordes con la idea de modernidad, que si bien han podido considerarse en algunos casos como carismáticos, por otra parte no han sido más que el

125 COOMARASWAMY, A. K. *La transformación de la Naturaleza en Arte*. Ed. Kairós, 1997. (1ª-1934) (p.14)

testimonio de un desequilibrio interior profundo y dramático.

Cuanto más conscientemente crece y evoluciona el artista, más ensancha los estrechos límites del ego personal y más cerca está de los transpersonal (...) ¹²⁶

El secreto de la obra de arte auténticamente espiritual no depende del “tema” de su pintura sino de su origen no dual. ¹²⁷

Ni siquiera el éxito y la ambición consumada han evitado a muchos artistas destacados pertenecientes a muchas épocas desembocar en el suicidio, por hacerse insostenible la sostenibilidad e hipersensibilidad del *ser*. Dicho acontecimiento fatal ha sido considerado en ocasiones como perfecto colofón literario a dicha especial condición y excentricidad artística.

Nos inclinamos a considerar la existencia de una sensibilidad humana desatendida y un desperdicio de energía en seres hipersensibles y necesarios en la sociedad, por cuya fuerza e intensidad pueden ser considerados antenas o amplificadores que nos conduzcan más allá del aspecto ordinario de la realidad y de nosotros mismos. Vemos al artista como tipos particulares de hombres dispuestos a desempeñar comprometidamente una función de *servicio*, siendo éste no demandado no porque no sea necesario, sino porque no se halla reconocida la utilidad creativa. No es considerado útil la *luz* que emana del principio estético de *Belleza*.

En nuestro camino hacia una TYD divisamos una variación o renovación pedagógica que fundamentalmente haga más consciente la práctica del *dibujo integral*, caracterizado ante todo por la no exclusión del aspecto espiritual tan denostado en el hombre moderno.

La Teoría Yántrica del Dibujo (TYD) es una tesis más allá de la disertación doctoral. En este trabajo presentamos sus primeros fundamentos. Sintoniza con distintas propuestas formuladas a lo largo de la historia por diferentes artistas, difícilmente sujetas a una regulación o normalización por proceder de una visión interior, interpretada en muchos casos, de hecho, como visión y manifestación subjetiva, a pesar de que no fuera este el origen adecuado de su enfoque. Sus escritos, “Bosquejos pedagógicos” de Paul Klee, Malévich, etc., en muchas ocasiones nos los presentan coherentemente aunque desordenadamente por no estar anclados en un sistema raíz. Considero que todos participan de su raíz común en los fundamentos que yo trato de exponer.

Nos apoyaremos en la influencia de la civilización más antigua que aún permanece viva y que es India. Numerosos autores de influencia de Occidente del último siglo, p.e., han bebido directamente de sus fuentes.

Citando un ejemplo de la mutua influencia oriente-occidente es A. K. Coomaraswamy, uno de los más importantes impulsores del conocimiento del Arte indio de principios del s. XX, plantea la actual oportunidad y emergencia de elaborar una “base para una teoría general del arte, coordinando los puntos de vista oriental y occidental”.

¹²⁶ WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Op. cit. p.166

¹²⁷ *Ibíd.* p.170

Con nuestro trabajo recogemos esa inquietud aplicada en la medida y parcela que nos corresponda, y que al día de hoy vislumbro como trazar unas líneas conductoras hacia una didáctica y comprensión del Dibujo, dirigida hacia una práctica con diversos fines y un único objetivo: la recuperación de parcelas dispersas del ser a través de la experiencia del arte.

Mi trabajo parte de la ilusión de que existe un posible desarrollo de una didáctica enfocada al aprendizaje o guía del Dibujo y el Arte desde el punto de vista yántrico que presentamos. Tanto para historiadores como para artistas existe una dimensión práctica de todo el enfoque estético-filosófico que expresamos con el lenguaje verbal y visual. La dimensión práctica y la teórica interactúan en una propuesta de desarrollo y evolución integral.

Lo que no cabe duda es que ambas existen indisolublemente, corroborado por el carácter simbólico conceptual que el Arte ha asumido desde el primer día de su historia-prehistoria. Sabemos que exclusivamente con palabras es difícil aproximarnos a su total dimensión real, de modo que para tratar de abordar dicho aspecto, presentaremos una imagen, esbozaremos su Dibujo.

1.3. EL OBJETO DE ESTUDIO

El título de nuestra tesis *Forma y Consciencia: Fundamentos para una Teoría Yántrica del Dibujo* hace mención al contenido principal de la tesis. Nos introduciremos en el objeto de estudio de la misma desglosando los conceptos que contiene su título.

1.3.1. EL YANTRA

El objeto más concreto de estudio es el *yantra*.

El yantra es un elemento gráfico, un dibujo sintético, inductivo y/o deductivo de flujo cíclico en el que se presentan y recogen las múltiples y diversas dimensiones de la realidad. La conexión de todos estos planos es posible a través de su Dibujo, como práctica, constituyéndose un lenguaje que representa un hecho consciente de mayor o menor poder, en la medida en que se mantenga vivo. Se mantiene vivo a través de su conexión hermenéutica con la realidad completa, a través de su práctica y el poder real que en él reside y del que goza nuestra capacidad simbólica desde el punto de vista de una TYD. Iremos delineando la definición de ese Dibujo en nuestras páginas.

El yantra es un elemento vivo anclado a la naturaleza y subyacente culturalmente desde tiempo inmemorial, que sigue conectado a la India y a su historia. Desde su posición estratégica conecta con las raíces de todas las civilizaciones a través de la *forma*, participando activamente de una realidad cuántica, simultánea, que al día de hoy estamos más preparados a entender y la cual merece una revisión y una actualización desde la perspectiva del Dibujo. Esto último sería uno de los objetivos generales de esta tesis.

El poder del yantra reside en su *forma* y la estructura simbólica, social y estética viva en la que se manifiesta como fuerza catalizadora, proponiendo un paradigma interpretativo digno de consideración para artistas y formuladores de una corriente simbólica acorde a nuestros tiempos. Ese paradigma es el que queremos explorar abiertamente. Hunde su raíz en la Tradición cultural india, cohesionada y diversa, cuando aún no se encontraba rota y dividida en naciones. Surgió sin nacionalidad ni patente, y debemos trascender tales aspectos disgregadores para adentrarnos en ella sin restricciones impuestas o conformadas por un determinado sistema y su programación.

Nuestra aproximación al yantra es particular. Fieles a su significación esencial y al sentido de nuestra búsqueda, rastreamos su mundo y significado con la herramienta que nos es más propia: el Dibujo, y desde ahí exploramos en qué medida puede sernos útil para introducirnos en el aspecto más sutil del Arte y su experiencia.

Para introducir el *yantra* en el ámbito del Dibujo como lo entendemos en Occidente y partiendo de la hipótesis inicial, ha sido necesario abrir una vía de acceso comprensible y útil. Así ha ido tomando *forma* nuestra propia metáfora: una Teoría Yántrica del Dibujo (TYD) anclada a tal Tradición hinduista de origen y cuyo estudio nos revela un tronco común muy fuerte, que quizás al ser obviado por nuestra parte, ha sido olvidado en el tiempo.

Existen muchos esfuerzos actuales por reconectar con esa raíz común en los ámbitos de la filosofía, la psicología, la estética, la espiritualidad, la historia del arte, y también la ciencia, pero el camino hacia las fuentes es arduo, largo y costoso, y se esconde a sí mismo. La mirada a Oriente ha sido adoptada por muchas corrientes de pensamiento, siendo fuente de inspiración y trabajo de artistas de diversa índole y estilo, ya sea explícita o implícitamente. El modo de desentrañar su presencia en el Arte y la plástica será, desde una TYD, por medio de la *forma* en sí, partiendo del punto, la línea, el plano, y el lenguaje plástico en el se configura, nunca desprovisto de particular significación a la que nos ancla el *yantra*.

Las raíces no son visibles a simple vista. El inconsciente las ha sondeado vinculándose incluso a la locura y la significación de lo inefable ha sido asociada al esoterismo, la espiritualidad o en el mejor de los casos a la filosofía. El Arte no ha sido específicamente asociado a ello más que a escala narrativa, o como inspiración o motor.

Ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos, pensamientos constituyen el frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida sino en el arte.¹²⁸

128 KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral y Labor. Barcelona,

El *arte por el arte* nos ha 'liberado' pero nos ha desanclado de tales profundidades. Lo soterrado ha sido desconectado posicionándonos en un espectro visible donde la interpretación puede ser excesivamente superficial, burdamente materialista, en el sentido de que otras 'cosas' no tan evidentes, pero reales, dejaron de ser contempladas y tal posicionamiento nos lleva al pragmatismo, cuando no tiene porqué. Esta situación no impide que haya sensibilidades personales más o menos afines o receptivas que requieran de la comprensión de tal visión amplia-da.

El hecho de que seguir la *línea* y *forma* de tal raíz a través del Dibujo nos permite posicionarnos a través de un medio donde no necesariamente haya de haber posicionamiento personal de orden político, religioso, e incluso cultural etc. Igual que la forma genérica de una guitarra es neutral, o un árbol, o una ola, trataremos de perseguir una vía de investigación posicionada ideológicamente en este sentido, desde ese *sentido*, el sentido intrínseco de la *forma*.

La línea recta asociada estrictamente a lo racional y la línea curva a su vez a lo orgánico requiere un replanteamiento objetivo y serio desde el punto de vista de una TYD. La cuadratura del círculo será considerada un premisa. Fácilmente demostrable, y más difícilmente experimentable, si expandimos nuestra percepción al horizonte, referencia positivista de la horizontal, y vivimos la Tierra como redonda simultáneamente.

El conocimiento del *yantra* unifica, re-une toda postura dialéctica como la cuadratura del círculo, al contemplar y meditar los planos que sitúan la propia contradicción, trascendiéndola junto a otros aspectos en la visión holística de conjunto, y disolviéndola en la totalidad a través de la *forma*.

1.3.2. EL DIBUJO

El Dibujo como herramienta de investigación

Respondiendo a la necesidad planteada de que «las Bellas Artes necesitan igualmente de técnicas, estrategias y herramientas específicas que permitan establecer un sistema de búsqueda estructurada»¹²⁹ y epistemológicamente considerable, el *yantra* sería una herramienta, una técnica y una estrategia idónea para cumplir esta *función*.

La aplicación de una visión yántrica implica una experiencia estética que sitúa al Dibujo como herramienta de primera línea de investigación científica. De modo análogo a como la Geometría reta a la propia Matemática a resolver cuestiones que se hallan al límite de una explicación medible, el Dibujo, la mirada directa y desnuda de la forma, nos brinda unos parámetros específicos de observación, conformación, experimentación y constatación de la realidad, entre otras, que con otros medios no se pueden alcanzar de forma tan inmediata y abren caminos en otras disciplinas.

1986 (1ª-neuilly-sursiene 1952) (p.116)

129 MUNARRIZ, op. cit.



To Her



Arriba izda y dcha. Yantras. Rajastan, s. XVIII

Abajo. Kali yantra.

Del libro Tantra Art, en el que el autor, Mookejee, al igual que en sus otros libros, nos muestra la más cercana aproximación visual y plástica, acorde a una TYD.

La Geometría se comporta como axioma y colabora con el campo de la Filosofía. Es considerada de interés científico, si está al servicio técnico de las ingenierías. Es esotérica, si se restringe al uso de poder de los pocos privilegiados y facultados que idearon y concibieron la complejidad de las catedrales; y por tanto penada con la muerte si era usada por las 'brujas' e indeseables que le dieran uso libremente en contacto directo, sin intermediarios, con la Naturaleza. Es motivo de desprecio si reta a la razón haciéndose sagrada al margen de las creencias preestablecidas, y por ello se la prejuzga o demoniza si no está consensuada o no es objeto del entendimiento general. Lo trascendente ha permanecido durante demasiado tiempo identificado como Religión, y el abuso de poder de este estamento del Antiguo Régimen -también actual-, ha velado y usurpado sus canales de comprensión en lo sutil, tergiversando su sentido profundo por miedo a la pérdida de *poder*. Ha convertido lo no-religioso en pagano. Y nos ha dejado al desnudo con sólo un cuerpo material bastante mancillado, ya esté prohibida o promovida su exhibición y uso. De este modo, el cuerpo, restringido a lo material se halla sometido, vejado o expuesto a todo tipo de concepción o prejuicio moral, pseudo-ético; y lo que es más significativo para nosotros: *estético*, lo cual ha escindido el significado de *estética* y generalizando su significado a simple 'maquillaje' y ha olvidado el resto, incluso en el ámbito de las Bellas Artes.

En las áreas científicas, el campo de investigación desde la *forma* goza de una cierta colaboración interdisciplinar. En el caso del Dibujo como investigación desde las Bellas Artes no parece que sea así, si no tiene una aplicación tecnológica y lingüística concreta, o subjetiva desde su uso en el Arte.

El *Dibujo Yántrico* es nuestra intención por recuperar una vía práctica de comprensión y reconocimiento completo de la *forma* desde un lugar plástico trascendente de lo que entendemos como puramente material o físico. Este último enfoque no nos conduciría más allá de un clasicismo científico cuya mayor y sofisticada actualidad, es celada en los pasillos de la especialización donde es financiada por la macroeconomía y hegemonía del sistema de patentes. El lugar plástico trascendente que queremos recalcar e integrar nos conduciría a considerar otros valores motores y dirigirnos a lugares de libre investigación y por tanto creatividad. La creatividad, aplicada a la materia sin objetivo exclusivamente 'práctico', es un área indagada originalmente en el campo del Arte.

La aplicación de la mirada del artista plástico en la morfología, fisiología, etc., dieron claves científicas por parte de grandes maestros como Leonardo o Ramón y Cajal, que, haciendo uso del Dibujo, obtuvieron más que reconocimiento en múltiples áreas de la ciencia. La visión que aportaban sus dibujos ha sido más fiel y útil al proceso de investigación que lo que pueda haber aportado la tomografía plana de otros mecanismos de lectura. Sus dibujos constituyeron la base de observación y contemplación para después elaborar leyes, teorías y tesis.

Su dimensión del Dibujo conecta *carne* y *forma* con procesos vitales, que aún habiendo sido explorados a nivel celular, neuronal, etc., aún no han hallado respuesta que descifre positivamente el sentido y la causa de la vida. En ese sentido la morfogénesis es un campo que trabaja con la *forma*.

En sí mismo el Dibujo es un área de conocimiento de gran magnitud, que entra muy fácilmente en colaboración con otras áreas, aportando muchas claves científicas-creativas fundamentales. Ello justifica su consideración y

estudio en su propio ámbito de valor científico.

Además de esta relación con la ciencia hay un sentido trascendente de la misma que no se puede negar, sobre todo a altos niveles de investigación creativa. Ese sentido trascendente ha sido abordado por investigadores en el ámbito de la filosofía, ciencias de las religiones, psicología, neurociencia, mecánica cuántica, informática incluso, etc. Una vez más ha sido objeto de estudio en áreas donde están más definidas las metodologías a desarrollar. Esta tesis se ha conducido a un lugar donde la línea y el rastro del Dibujo tienen su propio lenguaje, estructurado y detallado a niveles inicialmente insospechados que aún presentan un horizonte amplio de indagación. La línea conductora ha sido en todo momento el Dibujo, y desde ese lugar y desde su propia voz proponemos expresarla, aunque utilicemos referencias históricas y estéticas, que en este estadio tienen más sentido de mapa topográfico, referencial, que de fijación metodológica.

Importancia metodológica y discursiva del Dibujo en las Bellas Artes

El Dibujo goza de un valor propio para presentar unas coordenadas de interpretación de la estructura de la vida, útiles para ser utilizadas en otros campos que co-laboran. El Dibujo ha permanecido subyacente a lo largo de la historia, aunque sin embargo, por las características de la historia del Arte, y su flexibilidad y plasticidad en ciertos factores, le han hecho perder en el propio ámbito de Bellas Artes su propio valor diferencial, coherente, si no siempre mensurable, si cualificable.

Hemos perdido la referencia de criterios que a nivel metodológico permitan presentar un cuadro como tesis doctoral, estando sometidos por nosotros mismos a un continuo relativismo y subjetivismo sin precedentes antes del posicionamiento del hombre en el centro del mundo y del universo, hecho bastante reciente si lo consideramos a partir del Renacimiento. El que haya sido así por cuestiones de desarrollo más inclinado al detalle o especialización de lo tecnológico, y quizás evolución –en la cual era necesario desarrollar ese aspecto-, no significa que exclusivamente haya de ser considerado en lo sucesivo únicamente este punto de vista. Ello supondría perder de vista el punto de vista general y original.

Quisiéramos dar pie a otras consideraciones metodológicas más optimistas en las que puede ser situado el Dibujo y las Bellas Artes¹³⁰ y desde ahí ser extendidas a todo el ámbito de la educación que observa impasible como va desapareciendo la formación plástica de las aulas, sin fundamentos ni *vox* firme para protestar. A pesar de ello florece su uso como terapia alternativa y elitista efectiva en la resolución de problemas que nunca debieron fructificar en una buena *formación* que fue confundida con educación. Espero que este estudio contribuya a la apertura de un debate alegre y entusiasta relacionado con el valor intrínseco de la Bellas Artes, que por supuesto en el periodo evolutivo actual no esté supeditado a su relación con la clase social, el mercado, la política, el estamento religioso, la psicología como clasificadora de patologías, etc. La no aceptación de su posibilidad y nuestra capacidad convierten el posible hecho en utópico.

El enriquecer el peso específico del Dibujo en su propia área de

¹³⁰ Tomo como referencia los artículos en relación a la metodología en la Bellas Artes que nos introducen en su problemática, de los doctores Carlos Martínez Barragán y Jaime Ortiz Munárriz, doctores de las Universidades de Valencia y Madrid respectivamente.

investigación científica le conferiría un mayor valor y utilidad en su vertiente colaboradora con otras ciencias y le permitiría desarrollar y consolidar su propia aportación.

1.3.3. TEORÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO

El *yantra* y toda la investigación realizada en torno a él nos han llevado a desarrollar nuestras ideas y elaborar nuestra propia tesis denominada Teoría Yántrica del Dibujo como *forma creativa* en el campo de la investigación científica en Bellas Artes.

El uso y trasfondo del *yantra* pertenece a una práctica vigente en la cultura India. Partiendo de su posible sistematización, afirmamos que puede ser identificada y desarrollada como vía de consciencia plástica en la labor artística de occidente, en particular, y de todas las culturas de nuestro planeta, coincidentes en su raíz y explicitadas en mayor o menor medida.

La interpretación propuesta por una TYD puede ser aplicada a toda actividad artística, pero en sí misma es una interacción consciente con la realidad a través de la plasticidad que requerirá de una decisión de acción, es decir, de una práctica y experiencia estética tanto de lectura como de ejecución.

La práctica de la experiencia estética como *yoga* permite vincular lo *visible* a lo *invisible*, lo interior a lo exterior, lo material a lo con extrañeza denominado *espiritual*, para así alcanzar un completo integral que nos conecte con la Unidad activamente, sin pérdida de identidad sino lo contrario. Por ello, una TYD se ha de elaborar conforme a parámetros tanto generales como particulares, abstractos y concretos, que, junto a otras dualidades comúnmente enfrentadas, serán el medio con el que restablecer una conexión con el entorno y nuestra capacidad de intervención en él a través de la Belleza.

Los valores regentes –como la Belleza y otros afines- en relación a la acción e intervención en el sistema del Arte deben ser reconsiderados acorde a un determinado tipo de profundidad, de modo que algunos términos y hábitos instituidos usurpando su posición –como puede ser por ejemplo factores como la “competitividad” y el “juicio”-, sean contundentemente relegados e identificados como opuestos a la idea y acción base de la creatividad y su desarrollo en el Arte.

Nuestra tesis es un planteamiento de esta posibilidad ideal y práctica de carácter no excluyente, que podrá ser desarrollada como línea de investigación a medida que sea útil y de interés para el resto de la comunidad científica.

Modelo de reinterpretación de las Bellas Artes

La Teoría Yántrica del Dibujo nos propone un modelo desde el cual hacer una nueva interpretación del hecho estético, su *objeto* y su *sujeto* más allá de tendencias y estilos. Es un intento de sistematización desde un lenguaje plástico y ontológico vinculado al hombre y su capacidad de imaginar, con el poder *real* que ello conlleva. Si bien está relacionado con filosofía

y espiritualidad, queremos recalcar el posible alcance de lo inefable en la Naturaleza a través de la comprensión y práctica profunda de la *forma* y el discurso riguroso de la ciencia de las Bellas Artes con sus cualidades inherentes de plasticidad y flexibilidad. De la comprensión de la experiencia estética a la consciencia y práctica del Arte.

Supone la indagación de una vía de diálogo con otras ciencias en aspectos ya bastante claros que merece tenerse en cuenta más allá de mi tesis para su práctico desarrollo.

Qué es una TYD

La Teoría Yántrica del Dibujo, aunque no formulada como tal, está latente en el corazón de un puzzle de visiones descohesionadas y/o a veces acalladas debido a sus cualidades creativas libres y transgresoras. Tales visiones, por su naturaleza provocan la resistencia de lo convencional y conservador al cambio de la *forma* de ver, siendo esto así sentido más como amenaza –respecto a lo anterior- que como oportunidad de desarrollo –hacia el futuro-.

¿Por qué hablamos en términos de “visiones descohesionadas”?

La cohesión y coherencia de la *forma* hacen que esté presente la vida en la materia. Entre un instante, y el siguiente en que la “muerte” de un cuerpo sobreviene, no hay una pérdida de materia, pero sí una descohesión que hace que los microorganismos residentes ya en el cuerpo se apoderen del vacío vital, iniciándose un proceso de descomposición o fragmentación por el cual ya el cuerpo pierde su unidad, su *forma* cohesionada, su *función* orgánica unificada, perdiendo así el *poder* de coherencia regente. *Forma-función-poder* son característica esencial del yantra.

La observación y comprensión de este proceso fundamental hace, como en otros casos de investigación científica y técnica que el hombre pueda hacer un uso consciente de la misma con muy diversos fines. Aquí trataremos de presentar algunas de las claves y los referentes que hacen posible su concepción y realización a través de la *forma*, teniendo en cuenta que el salto micro-macro dimensional al que puede darnos pie, no es posible transcribirlo argumentalmente en su totalidad y supone una decisión y práctica que ha de asumirse y realizarse integral e internamente para después ser exteriorizada y compartida.

Ese primer salto, a veces referido como una *iniciación*, implica estar preparado para una descohesión-cohesión o disgregación-reunificación interna cuyo proceso está detallado y sistematizado en el conjunto procesual de *yoga*, que representa una guía en la inabarcable dimensión y posibilidades, que implica *libertad*. Su enfoque primario puede ser yóguico o tántrico¹³¹. El realizar ese trabajo a través del Arte se denomina *silpa yoga* y una de sus características primordiales es que trabaja a partir de la abstracción de la materia concreta, de modo que las almas, el ser psíquico o los seres preparados para llevarlo a cabo no han de estar necesariamente identificados con una ideología, ciencia, religión, corriente espiritual, artística, o cualquiera de los campos de conocimientos susceptibles de ser usados a beneficio de una necesidad personal o de grupo.

¹³¹ Esencialmente el yóguico implica una superación más allá, y el tántrico sitúa la superación

Se trata de una modulación trascendental de la sensibilidad en relación a la materia que sólo el Arte, histórica y prehistóricamente y en sentido genérico, está capacitado para realizar. Tiempo y espacio, sonido y forma son los elementos primordiales que abarcan toda contingencia. Concretar esta aparente generalidad y dualidad, y trabajar con las estructuras kaóticas¹³² orgánicas sin perderse, implica un terreno del libertad que puede desmoronar una psique condicionada por el desorden emocional, racional, vital, cultural, social, etc. debido a los condicionantes personales –en unos casos restrictivos, y en otros no necesariamente– que en esos órdenes se implican¹³³.

El artista, más acostumbrado a trabajar consigo mismo –sujeto– como objeto de estudio, es el que ha estado en contacto directo con esa abstracción y concreción, cohesión y fragmentación, un mayor número de veces y posee un conocimiento intuitivo más ejercitado, ya sea más o menos metódico por su falta de soporte y valoración en su área de conocimiento –más allá del reconocimiento cortesano o ‘de salón’ de su obra–, según su seguridad, resistencia, tesón y confianza en su trabajo entre otras cosas; y ya sea más o menos consciente.

Esto no significa que el artista esté más “capacitado” para resolverlo creativamente que otros, es únicamente que en su proceso de trabajo creativo no hay un condicionamiento o un interés práctico *a priori*. No hay límite, como ventaja y desventaja. El hacer uso de esa ventaja o peculiaridad en un contexto óptimo le permitiría conducirse de un modo más fluido a través de la *visión*, y expresarla de modo plástico conservando la capacidad de vibración y repercusión a través de la Belleza, desarrollándola a modo de sensibilidad en el medio que elijan. Todo ello en su conjunto y en sus partes reforzará el poder de cohesión y coherencia –del que hablábamos más arriba–, pudiendo repercutir en la entidad mayor; en su práctica o ejercicio creativo plástico. Su grado hará que implique a un pequeño ámbito material o que pueda extenderse a una entidad más global, planetaria o cósmica. La escala holónica es variable. El ser solo una partícula en el cosmos, un grano de arena en la playa, o una partícula subatómica, no nos aleja de nuestra propia entelequia drieschiana¹³⁴, de la responsabilidad y el poder de dar *forma* en la totalidad a la que pertenecemos.¹³⁵ Únicamente el alcance de nuestra mirada mental ha sido capaz de expandir nuestra realidad

132 Diferencia entre ‘kaos’ y ‘caos’ de Ken Wilber.

133 Como ejemplo citaré un hecho práctico puede ilustrar esto. En mis clases de arte-pintura hablaba de cómo se rompe un jarrón en el suelo. Las piezas quedan desmoronadas en el suelo. Me gusta utilizarlo como ejemplo para enseñar a reflexionar sobre como dibujar las nubes en el cielo. Lo que es aparentemente ‘caótico’, si somos capaces de ir más allá del impacto del jarrón en el suelo –y en nosotros mismos–, podemos observarlo como ‘kaotico’, es decir, con otro tipo de orden interno aparentemente fragmentado no sujeto a ningún tipo de eje cartesiano o regulación fija. Esto sería una puerta de entrada a otro tipo de espacio y *visión mandálica*. Nada que ver cada una de sus partes con la representación en perspectiva de un árbol o un edificio. Lo más difícil es superar el choque, el impacto de la ruptura del jarrón, que incide afectivamente. El no superarlo implica la imposibilidad de entrar en el sistema de comprensión y desde ahí trabajar.

134 Según el biólogo y filósofo Hans Driesch

135 Así lo demuestran los experimentos con las partículas de las que hablamos más adelante, relacionadas con cymatics, y otras.

más allá de lo que ven nuestros ojos en un determinado momento, poder observar el pasado y el futuro a través de la imaginación, y desarrollar avances tecnológicos impensables en su pasado correspondiente.

Tal mirada del hombre más allá de sus ojos es tan amplia que no necesitamos ver el aire (*vāyu*) para corroborar que existe. Contaban de Velázquez que llegó a pintarlo. El contiguo elemento que ya estamos aptos a visualizar, y por qué no plasmar también, es el éter (*ākāśa*). Consistiría en un holón mayor según el sistema de holoarquía que muy bien explica Ken Wilber.

Una Teoría Yántrica del Dibujo sería la que exploraría la presencia del éter o quinto elemento en un medio abstracto y concreto como es el Arte. Igual que la música goza de un factor vibracional más comprensible y aceptado como abstracción por medio del *sonido* en sí, el factor vibracional del Arte sería la *plástica* por medio del dibujo y la *forma* en sí, y ambos factores sensoriales serían esenciales para definir el *dibujo yántrico*. A través de ellos podremos traspasar el sentido *representacional* de la imagen para conectar con la *presencia* que lo habita. Por ello una TYD, no es exactamente una teoría de la representación como fin último, sino una teoría de la ‘presentación’, de la presencia a través de la *forma*.

Cuando el uso generalizado del término ‘imagen’ o ‘imaginación’ olvida en su plasmación a la presencia que lo hace posible o habita, las aleja de la realidad, las limita a su percepción visual, dejando a ésta coja, incompleta sin darnos cuenta, reduciendo nuestra capacidad para relacionarnos con ella y vaciándola de significado de modo que “estética” es considerada una cubierta superficial y estilística de dudoso valor significativo. El *artista imaginero* del que habla nuestro maestro A. K. Coomaraswami es el que visualiza esa presencia sensible con los cinco sentidos indiscriminadamente, convirtiéndola en *real* a través de la imagen.

Nuestro plano del cuadro (“pictórico”), como *mandala*, será el campo de recepción de concepciones abstractas puras que permite la adecuación de su energía a una *forma* material de contenido imaginario; equivalente a una lente, un plano intermedio en el que toda proyección y conjunción puede ser plasmada, e incluso arder, como ocurre con la luz. A modo de caleidoscopio, el instrumento o artista, según su condición, regulará, igual que en una holografía al positivarse, el alcance de la imagen visible, dejando más o menos claro el rastro guía que permita conducirse a otros a través de su propia *forma* de ver esa realidad común, esa realidad real y completa del que cada uno somos una pieza clave de un puzle y la llave de una posibilidad.

La coherencia y su gran potencialidad dimensional es aportada por la *plasticidad*, que también es característica extraordinaria, como dijera Ramón y Cajal, de nuestro cerebro¹³⁶. Esta relación conceptual es decisiva. El artista trabaja con la plasticidad, cualquiera que sea su lenguaje, y eso le da un valor objetivo no calculable. El artista debiera asumir su condición y reconocerse en su *valor*, como potencialidad, como potencia real, del mismo modo que opera la cuántica y el *tantra*. Este área de conocimiento implícito del Dibujo debe ser contemplada como específica y desarrollada en pro

136 VV.AA. DE FELIPE, J.; henry MARKRAM, H.; WAGENSBERG, J. *Paisajes neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España. 2007

de un campo específico de conocimiento científico. La Teoría Yántrica del Dibujo trata de hacernos conscientes en este sentido.

Los experimentos confirman la hipótesis. Miles de casos de artistas y experiencias docentes pueden demostrar esta tesis. Mi labor es dar *forma* al marco de coherencia y referencias al que dar uso, y tratar de transferir su visión integral a las personas sensibles a ella y que consideren útil su aplicación dentro de sus propios parámetros de actividad. No está abierta a ninguna competencia porque subyace en las inquietudes e intuiciones de todos nosotros, aunque pueda no reconocerse o encontrar resistencias en un plano consciente. Ofrecemos únicamente un elemento a integrar en cualquier área de trabajo del artista consciente.

«Our purpose is not to dwell on the entirety of this background but to examine those aspects of speculative thought which determine artistic vision and expression»and how this gives rise to a cohesive and integrated vision of artistic creation.....into the formal language of art».¹³⁷

Éste es uno de mis propósitos también. Es muy *radical* la influencia de la plasticidad y consciencia de la *forma* en la *determinación* de la visión y la *expresión* derivativa. «Esos aspectos especulativos» ponen palabras a ese hecho. Introducimos algunos aspectos que cambian por completo la concepción del cuadro, su espacio, no solo el marco, en el que introducir esa visión con su expresión correspondiente. Se hará más hincapié en los elementos que puedan participar de la *conformación* de la VISION, que en la evaluación de la expresión, que si es resultado de la primera, será coherente por principio.

Estructura de una TYD: ABC y 123

Nuestra disertación escrita de tesis se encuentra dividida en tres partes principales. Cada una de ellas son el proemio a cuestiones fundamentales en las que se construye la tesis.

Asumiendo la visión amplia que hemos adoptado como punto de vista de la tesis partimos de una tríada estructural inicial. Abrimos con ella tres ventanas al mismo paisaje que, como cuadros, nos ofrecen pinceladas de diversa densidad y transparencia, pudiendo resultar un esbozo o hallarse incompletos, lo que intento que no le reste Belleza o plenitud plástica.

1) PARTE I: PROLEGÓMENOS PARA UNA TYD

Esta primera parte representa una circunvalación al contexto académico en el que se ubica la tesis y a la naturaleza del paisaje que nos ofrece la India como terreno de concepción y re-creación del *yantra*.

La “Introducción” –parte en la que nos hallamos ahora- trata de definir y contextualizar la tesis doctoral haciendo referencia a las causas de su planteamiento, a cómo se produjo la investigación y concreción del objeto de estudio, y cuál es la aproximación metodológica como tesis doctoral de Bellas Artes. El marco en el que se presenta y el punto de vista nos permitirán ubicarla y comprender su relevancia dentro del contexto.

¹³⁷ VATSYAYAN, K. *The square and the circle of the indian arts*. Abhinav Publications. New Delhi, 1997. (p.7)

Debido a que contiene reflexiones que pueden ser valiosas para la ubicación de la tesis y repercusión académica, nos ha requerido una extensión superior para lo que se considera habitualmente ‘introducción’. La llamamos así debido a que no representa en sí el objeto o imagen de tesis a la que alude, sino que describe sus coordenadas.

Lo que considero verdaderamente una TYD es todo el constructo que trato de presentar después como ABC y 123. La “Introducción” es una revisión de causas e implicaciones de la misma. Son el preámbulo de una *visión plástica*, de una pulsión que representaría un modelo integral de asunción y reinención del mundo por medio del trazado de la imaginación. Las pautas metodológicas, si verdaderamente necesarias como guía de entendimiento y operatividad, no son más que una consecuencia de una *concepción* –en su acepción de concepto y fecundidad-, de la que como artistas somos partícipes y co-creadores. Quiero apuntar que este capítulo puede ser leído en ciertos aspectos como conclusiones y consecuencias debido a las características yántricas y mandálicas de la tesis, así como su elaboración escrita inmersa en una trama de diferentes momentos evolutivos.

Después de la Introducción, los Prolegómenos nos ubican en India, en el contexto en el que tiene presencia el *yantra* como objeto de la tesis y ser la tierra donde se halla cultivado el trabajo de campo de la nuestra investigación.

2) PARTE II: ABC DE UNA TYD

Esta primera parte dual constitutiva de la TYD es el ABC. Es la historia de una concepción, la concepción de una Teoría Yántrica del Dibujo. Dicha *concepción* parte de su esencia metafísica y nos introduce en el nacimiento de la materia y de la *forma* a partir de su origen, con la que deviene la presencia.

Partiendo de la concepción, la *presencia* y la *forma*, toda construcción es posible, y por ello presentaremos de una manera sencilla, esencial y plástica la materia prima, las piedras y pilares de esa construcción mandálica que adquiere *forma* plástico-simbólica de catedral como símbolo de la más elevada construcción que el hombre ha dado lugar.

En la “correspondencia orgánica entre lo que se estudia y como se estudia”, el *yantra* aglutina las estructuras visibles e invisibles, en la *forma* de los templos que no son más que catedrales de conocimiento, pues de hecho reunían y plasmaban las más elevadas condiciones de las artes y las ciencias en colaboración. Trasmitidos de gremio en gremio, de casta en casta y de generación en generación eran capaces de construir edificaciones coherentes en el tiempo, a pesar de que se sucedieran siglos desde su inicio a su finalización. La fuerza de realización de tales obras monumentales la ofrecía la seguridad de que esa unión de lo material e inmaterial tenía lugar.

En ellas se captaba y transmutaba luz, sonido y espacio originales para hacerlos accesibles al hombre de *forma* orgánica, resultando estilos en función del énfasis de sus creencias o *formas* acordes a su naturaleza personal o como grupo.

Me complace como artista descubrir y recordar *la esencia de la línea vertical*, como la más elevada, sutil y concentrada acción y meditación que posibilitaba la canalización de toda la energía cósmica universal, divina por su absoluta potencia, para poder hacerla descender al hombre sin que

fuera sucumbido ante ella. Un yogui lo consiguió. La gran capacitación de concentración de aquel hombre permitió que toda esa energía pudiera descender a través de esa línea logrando reducirla a un pelo cenital en la cabeza que la depositaba con suavidad y fuerza sostenida sobre su coronilla sin ser destruido. Esa capacidad de síntesis le convertía en dios, Siva. Su pelo, el río de la vida, la fertilidad capaz de hacer concurrir la vida a la Naturaleza, tenía nombre de diosa: Ganga (río Ganges).

Así, como tal antena, actúan los templos. Así se define de ‘forma simultánea’ y trasmutada *abstracción y figuración*. Así un punto, una línea, un plano dejan de ser tan sólo un elemento geométrico para convertirse en sagrado. Así la fuerza arrastra a los hombres a realizar empresas cuyo fin trascenderá a sus ojos, a su *horizonte*, construyendo antenas como pirámides que trascienden la vida y la mirada de generaciones.

Así actúa la fuerza del Dibujo y la geometría sagrada que reside en la médula de la Naturaleza. Así es la mente que permite imaginar el cero. Para gestar un concepto, sobre todo si es abstracto, se necesitan millones de años en la evolución del hombre, y de repente, entre un instante y otro, ¡surge!, al igual que la vida; o se escapa, y le llamamos muerte. Es una intuición. Una vez surge, es asumido como sencillo, y usado en una práctica que, por su cariz ‘práctico’ olvida el origen. El retorno al origen o la originalidad implica restituir una comprensión profunda de gran poder primario.

El ABC trata de mostrar y recrear la materia que en Bellas Artes llamamos ‘Elementos Básicos de la Plástica’, en la que podríamos sustituir el término “básicos” por “esenciales”: elementos esenciales y substanciales de la plástica. Trataremos de resumir la *forma* -y no reducir- a su base, a su planta, a su esencia, a una superficie de *yantra* que recibe, sustenta y proyecta toda su plasmación en la materia y a través de la cual en el que se dispone el espacio para ser habitado, para que lo habiten los dioses y los hombres.

El ABC es la parte más objetiva de esos Fundamentos de la TYD. Es la materia con la que desarrollar un proceso, que sería el 123, o capítulo siguiente. Relativo a la *forma en sí*, es el más idóneo para introducirnos en la objetividad-objeto de una tesis de Bellas Artes y en su argumentación lineal acorde a la metodología de demostración científica. Si bien no es ideal, y por definición incompleta, al menos fijar su asiento ha sido el reto que ha permitido que todo lo que hay detrás de esta tesis sucediera, y se obtuviera por mi parte la madurez en la consumación de una exposición ordenada, con cabida y sentido en unas coordenadas convencionales, que son las que nos vinculan y relacionan con el sistema.

3) PARTE III: 123 DE UNA TYD

Si el ABC se refiere al aspecto objetivo en relación al *objeto* de la experiencia estética de una TYD, el 123 guardará relación con el PROCESO que simultáneamente tiene lugar en el *sujeto*.

Ambos deben ser entendidos como íntimamente interrelacionados a través de la *forma*. De modo especular, el objeto del espejo, es el sujeto que se mira. Esta es la premisa de la que parte nuestra división, de camino, como hemos dicho a su indiferenciación.

El desarrollo del 123 admite varias posibilidades. La primera a indagar es como ‘contraparte’ del objeto en el proceso, es decir, la resonancia

y repercusión que tiene la *forma* como esencia y substancia en el sujeto egótico, que es el que se ve fuertemente impactado en la experiencia, y cuyo proceso se refleja en la expresión. Eso significa que toda incidencia desde el *objeto* tiene una reflexión directa en el *sujeto*, y que siguiendo el Dibujo del primero, podremos hallar líneas de actuación, comportamiento, reacción, etc., en el segundo.

La Tradición hindú sistematiza de tal modo coherente, que una vez indagado el ABC, podríamos analizar consecuentemente el 123. Simbólicamente señalaremos el Bhagavad Gita o libro sagrado como primera hoja de ruta, que da sentido a la batalla que en el campo de la experiencia tiene lugar. El “observador del campo” –*atman* en su abstracción- encarnado en el héroe persona física y con historia, debe librar la batalla de la vida frente a sus iguales y cumplir su misión para que el ciclo evolutivo se realice, se haga real. El *yoga integral* de Aurobindo y el sistema integral desentrañado por Wilber actualizan dicha épica que comienza en la visión simbólica de los Vedas.

El paradigma integral en sus vertientes de *acción e intención* entendidas como proceso 123 atañen directamente a la psique y personalidad del artista, al que con mayor interés queremos dar soporte con nuestra investigación y trabajo. Será él el que deberá tomar la decisión de trabajar desde la consciencia, y tal decisión comienza simplemente desde la asunción de su planteamiento. Por ello nuestra tesis se ha ceñido a mostrar el planteamiento, y dejamos el desarrollo del proceso abierto a las necesidades de investigación del individuo, que como tal o como grupo de investigación, quieran seguir explorando la vía de una TYD.

Algunos aspectos del 123 se refieren a la *sadhana* a realizar, a la acción, la intención, el *darma* como contraparte del *karma*, la disciplina, el tipo de entrenamiento, a la relación con el maestro o *gurú* y su tutorización, lo que conduciría a tratar materias de pedagogía, etc. Todo ello, desde una TYD estaría referenciado por la *forma* basada objetivamente en el ABC, que es el objeto en sí que incluye la consciencia del sujeto en la práctica misma.

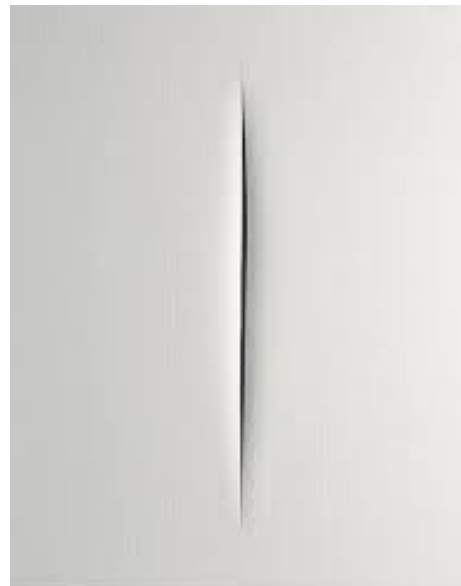
Este gran apartado que queda reducido a un *salto*¹³⁸. Hallándose ausente en desarrollo, lo introducimos porque completa la estructura conceptual de nuestra tesis. Sería incluso la faceta a la que nos sentimos más comprometidos, por estar dedicada al proceso del artista que encarna al *ser*, motor, movimiento y crecimiento, dolor y muerte, aunque algunas veces fuera simbólica.

Mediante su propio poder de representación los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que les constituye, el poder de Brahman que es poder de ilusión y, al tomar conciencia, en ese reconocimiento, de lo que son en verdad, obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites: los límites que el mismo poder de ilusión (*māyā*) de la conciencia impone a la conciencia.¹³⁹

El 123 estaría referido a las técnicas, prácticas y actitudes concretas

¹³⁸ La última imagen introducida en este trabajo es la representativa foto del salto del artista Yves Klein

¹³⁹ MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.23



Lucio Fontana

Primer principio integral de verticalidad en el arte contemporáneo

que facilitan el proceso yóguico: atención, concentración, meditación y contemplación.¹⁴⁰

La razón de que el arte no haya dado el paso firme hacia la realización y expresión artística del espíritu, es la misma que impidió en filosofía que el idealismo alemán cuajara en una verdadera revolución espiritual: la falta de una serie de técnicas, prácticas y actitudes concretas que faciliten la meditación/contemplación espiritual y ayuden a recorrer el camino de la verdadera realización, más allá de vislumbres e iluminaciones aislados, fragmentarios y azarosos.¹⁴¹

Afirmamos que es posible realizar una aplicación adaptación, y/o traducción de la vía yóguica al servicio del uso y desarrollo de la creatividad cualquiera que sea su faceta, y en concreto al Dibujo como trazado objetivo de inmersión en la naturaleza plástica del Arte y los artistas. El factor guía en el proceso físico y psíquico de realización de la vía plástica y artística, ya sea con maestro o sin él, es fundamental para garantizar el equilibrio y cuidado de todos los factores que engloba tal actividad transgresora de ampliación de la visión, siendo el factor principal la integridad personal de quien la realiza.

Sólo en la teoría de *rasa*, ya se mencionan 7 obstáculos que impiden la percepción de *rasa*.

1. Impropiedad o inverosimilitud (*ayogyatā*) de la percepción
2. Irrupción de circunstancias espacio-temporales determinadas, sean referidas a uno mismo o a otra persona
3. Estar a merced de nuestros propios sentimientos, como son placer, etc.
4. Insuficiencia en los medios de percepción.
5. Falta de claridad [en la representación]
6. Desproporción entre lo principal y lo secundario (*apradhānatā*).
7. Aparición de dudas¹⁴²

Esta es una dimensión de una teoría estética que, incluyendo objeto y sujeto, ofrece un soporte pormenorizado y abierto fundamental al Arte y al artista, y que nosotros adoptamos como referencia para nuestra TYD.

El 123 es el desarrollo y estudio dedicado a estructurar y entender e introducir la presencia personal del individuo o sujeto participante como elemento *subjetual*, como entidad real-positiva sin las connotaciones restrictivas al que le somete el marco y connotaciones propias de lo *subjetivo*.

A pesar de que el 123 forma parte de la estructura principal de la Tesis, insisto en que no se haya presente en este escrito más que a modo simbólico. Hemos priorizado en presentar el desarrollo del ABC por ser la parte más objetiva y *formal*, y por constituir su referencia precedente.

¹⁴⁰ Ibíd. 55

¹⁴¹ MERLO, op. cit., p.144-145

¹⁴² MAILLARD y PUJOL. *Rasa*. Op. cit. p.147

1.3.4. FUNDAMENTOS DE UNA TYD

Los Fundamentos para una TYD son aquellas nociones relativas a la concepción estética hindú¹⁴³ que hemos encontrado guardan relación con la práctica e interpretación del arte contemporáneo. Consideramos que una teoría de arte y en particular nuestra TYD, ha de tener muy presente la realidad estética como experiencia real, y desde ahí conectar con su aplicación técnica en materiales y procedimientos (objetual), así como en los procesos (subjetual). Con relación a éstos nos encontraremos con textos dedicados al *Silpa* y que encontramos en forma de *sastras* o tratados, dedicados a las artes, y en casos unidos a los *Vastu Sastras*, o tratados de arquitectura que las reúne.

La teoría de *Rasa* representa la primera referencia como teoría estética formulada y reconocida como tal en torno al siglo XII. Es de las más antiguas del planeta y de ella se derivan importantes implicaciones estéticas que consideramos no pueden ser ignoradas cuando hablamos en términos de Arte como manifestación humana universal.

Su vinculación al pasado conectaría cinco mil años atrás con los Vedas y el conocimiento antiguo que hace referencia al Arte, la Belleza y todos aquellos elementos vinculados a la plástica. Podemos hallarlos expresados por medio de la física, la metafísica, la matemática, la astronomía, el Ayurveda, los diferentes *darśanas* o sistemas de “filosofía” -entre los que estaría el yoga-, el simbolismo religioso, la plástica ritual, etc.

Su vínculo hacia el futuro estaría representado por su evolución y los comentaristas e investigaciones posteriores que llevan a cabo una labor de reconocimiento en defensa de la identidad cultural de la India como civilización, en cierto modo amenazada por la mala interpretación y usurpación de imperios o corrientes colonizadoras con poca intención integradora. Entre ellos se encuentran occidentales e indios, que por contacto con Occidente han sabido traducir el complejo lenguaje y formular una vía de interpretación accesible.

Interpretamos la evolución de ese conocimiento condensado original como un desarrollo dentro del arco descendente del que nos habla Ken Wilber, que se ha especializado y diferenciado, y cuya segregación, llegado a este momento requiere de una nueva reintegración con nueva consciencia, recorrer el arco ascendente y observar los modelos de relación interdisciplinar original para poder integrar y trascender en unos nuevos.

Así habla Maillard refiriéndose a la Teoría del *Rasa* como teoría estética.

La complejidad de sus consecuencias, el muy pormenorizado análisis al que proceden los pensadores indios y la riqueza de matices que entraña hacen de ella una de las teorías estéticas más sugerentes y mercedoras de atención por parte de quienes se interesan por la génesis de los fenómenos estéticos.

Esta teoría, por su simplicidad y por su sugerencia, abre una

¹⁴³ Esta relación puede ser tanto directa como indirecta, es decir, que puede incluir nociones que no siendo específicamente estéticas, puedan ser trasladables e incorporadas a procesos y conceptos de la TYD.

brecha en la tan trillada discusión acerca de la condición subjetiva de lo estético y su repudio por parte de muchos, e ilumina un terreno que la estética occidental había dejado en barbecho por tiempo indefinido por considerarlo inadecuado para nuevos planteamientos. Ningún filósofo, en la historia de nuestra estética, ni siquiera Hume, cuya contribución al tema del placer en lo trágico es curiosamente, la que más se acerca a los planteamientos indios, ha sabido plantear estos problemas con más agudeza y, sobre todo, con mayor simplicidad.¹⁴⁴

Es ésta la teoría estética india de partida que relacionamos con el arte contemporáneo de Occidente, el que en la actualidad se expande e influye a todos los lugares del planeta. Queremos aproximar el Arte a su origen.

Los *Fundamentos de una TYD* serían los cimientos necesarios para empezar a construirla. Son las nociones e indicaciones útiles para dar *forma* a la *visión* que ha ido conformándose a través de nuestra investigación y que son la referencia documental de la TYD, cuya visión nos guiará para entonces elegir y recopilar la información con la que poder crear nuestra propia imagen y usarla a modo de *yantra*.

Nuestra disertación actual se centra en presentar y situar la coherencia de la idea de una TYD en su contexto plástico. La visión del arte occidental, ya presente en todo el planeta, sería la receptora de esta idea, y sus fundamentos serían sus raíces que aún se encuentran vivas en el trasfondo de la realidad hindú, y en páginas inconexas de nuestra historia occidental, cuya referencia es la misma.

Se trata de la recuperación de una idea *original* que requiere el acceso a la fuente. Por ello, hacemos mayor hincapié en presentar en términos comprensibles –ampliados con los más académicos– el sistema de conocimiento al que pertenece y las vías de aproximación útiles para el artista plástico. El manejo de la bibliografía en relación a la historia es clave en este sentido. Nosotros proponemos darle forma plástica y creativa justificada sin restarle rigurosidad para configurar su Dibujo útil para las Bellas Artes. Aportando así las herramientas a los estetas, y que de un modo u otro quedaran vinculados sea cual sea su posterior implicación profesional dentro del mundo de las Artes y la Cultura.

Adoptamos como referencia la ‘visión’ de Oriente a modo de compensación de nuestra visión y con vistas a obtener una *visión integral*.¹⁴⁵

La siguiente cita expresa la plástica y el horizonte que delimita y expande nuestro propósito.

Se trata de comprender cómo con el tiempo la consciencia puede, por su propia vida y sin desembocar en un inconsciente mítico de los materiales complementarios, alterar la estructura de sus paisajes; cómo en cada instante su experiencia antigua está presente ante ella bajo la forma de un horizonte que ella puede reabrir, si lo toma por tema de conocimiento, en un acto

¹⁴⁴ MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.17

¹⁴⁵ Acorde a la concepción integral de Sri Aurobindo y Mirra Alfassa, también conocida como “La Madre”.

de rememoración, pero que también puede dejarlo «al margen», y que, así, el horizonte inmediatamente proporciona a lo percibido una atmósfera y una significación presentes. Un campo constantemente a disposición de la consciencia y que, por eso mismo, envuelve y encubre todas sus percepciones, una atmósfera, un horizonte o, si uno prefiere, unos «montajes» dados que le asignan una situación temporal: tal es la presencia del pasado que posibilita los actos distintos de percepción y rememoración. Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos.¹⁴⁶

1.3.5. LA CONCLUSIÓN: FORMA Y CONSCIENCIA

Si la *Forma* es la premisa de nuestra tesis, la *Consciencia* es la conclusión a la que deriva. Independientemente de la posición que adoptemos como artistas por intención, decisión o naturaleza propia, la aplicación de la *consciencia* conforma la ampliación del ámbito de *libertad* en la que únicamente puede tener lugar el arte genuinamente creativo. En todo proceso a resolver, la sola consciencia del posible problema es el principio de toda resolución. Esta consciencia puede ser adoptada en muy diferentes grados. La *consciencia de la forma* sería uno de los niveles en que puede ser desarrollada, y su capacidad de plasmación es la que posiciona al artista más allá del aspecto material, conduciendo al sentido trascendente del artista como *demiurgo*. Su correlato hindú sería el *visvakarma*, o el que posee la visión multidimensional y la fuerza suprema de la creatividad en su aplicación a la materia.

Es la adquisición de conciencia la que permite que florezca todo el talento y potencial de una persona. Ni siquiera se necesita mucha inspiración. En realidad, no hace falta poseer un gran vocabulario ni otro tipo de habilidades para crear buenas obras poéticas, pictóricas, musicales o de cualquier otro género.¹⁴⁷

En la consciencia y la búsqueda de nuestra propia manifestación, *yantra* es el corazón de la *forma*.

Forma y consciencia: el espacio del corazón

El *Yoga Vāsistha* menciona lo que podemos traducir como «el espacio de la conciencia» (*cidākāśha*), en ocasiones traducido como «espacio trascendental» (obviamente no en sentido kantiano). Es a este espacio al que somos invitados en esta meditación. El espacio de la conciencia, en este sentido, es «el espacio del corazón» y constituye la fuente de todas las otras manifestaciones del espacio.¹⁴⁸

¹⁴⁶ MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*. Op.cit., p.44

¹⁴⁷ TRUNGPA, op. cit., p.47

¹⁴⁸ MERLO, op. cit., p.31



En el conjunto del sistema hinduista de conocimiento aplicable a las diferentes áreas de la vida, se llega a una conclusión de origen fundamental, que abarca todas las nociones, sensaciones, y aspectos trascendentes. No puede ser reducido a un ámbito de visión o a una materia de conocimiento. En sí es un misterio y es observado en el más recóndito de los silencios y experiencias. Ese misterio, es el especial sentido hinduista que algunos llegan a sentir nada más poner el pie en la India, y que una vez ‘tocado’ cambia la concepción de la vida y el ser en su totalidad. Es como ese acceso al *psíquico* del que nos habla Sri Aurobindo, que cuando se produce mínimamente, ya cambia todo lo anterior y lo posterior a ese hecho. Se trata del *corazón*, el *espacio del corazón*.

Cuando el badajo golpea una campana o cuando es golpeado un tambor se producen ondas concéntricas parecidas a las que se generan al caer una piedra en el agua tranquila de un estanque, y lo que recibe el oído a distancia no es el golpe inicial sino la última onda. Así el oído y el corazón reciben los sonidos de la palabra poética como una sucesión de ondas, una resonancia que golpea después de un proceso gradual. Esto es *Dhvani*.¹⁴⁹

Si el oído es el *Ātman* y el corazón es *Brahman* y el estanque es el espacio que le damos a la consciencia, el hombre es el cuerpo en el que ese hecho tiene lugar, porque así tenemos la posibilidad de crearlo. Si estamos decididos a crear la acción de plañir la campana a través de la *forma*, entonces, como *artista imagineros*, seremos parte activa de esa consciencia estética que tiene el gran poder de crear realidades solo indicando no visible.

149 MAILLARD, op. cit. p.73



Izda. Pequeña cúpula principal del techo de un templo.

Bóveda de un templo. De su centro pende una campana que es agitada al entrar en el templo e invocar así la conexión con la divinidad.

Dcha. Llorenç Barber, y su trabajo con campanas y armónicos.

El corazón es un espacio que los yoguis nos han descrito muy bien. Es una experiencia que hemos vivido con ellos hasta visualizar y modelar su *forma* y sus procesos.

La empatía estética es un estado de resonancia que despierta en el espectador (*sabrādaya*) las *vāsanās*, las huellas o recuerdos que abarcan no la propia existencia tan sólo, sino todo el flujo de *samsāra*, el conocimiento universal. El espectador, como la palabra *sabrdaya* indica, no es cualquier asistente, sino “aquel que tiene corazón”, lo cual significa aquel que es capaz de resonar de acuerdo con lo que ve y oye. Esta capacidad cordial es de una importancia central en la experiencia estética, porque es a través de ella que el proceso de conciencia puede efectuarse. La Conciencia, dice *Abhinavagupta* en su *Tantrāloka* (IV.182) refiriéndose a la Realidad Última, posee una resonancia espontánea que surge perpetuamente y a la que se denomina Gran Corazón Supremo (*paramam. hr.dayam. mahat*).¹⁵⁰

150 Ibíd. p. 87

1.4. OBJETIVOS

Al principio de este largo capítulo hemos comentado cómo se produjo el inicio de la investigación, cuál fue su motivación, y cómo en el transcurso de la misma se fue definiendo el objeto de estudio hasta concretarse claramente nuestra propuesta de tesis.

En relación a los *objetivos* partimos de la comprensión de los mismos considerándolos como el movimiento que se da entre un punto de partida y otro de llegada.

El punto de partida es desde una experiencia como artista que necesita encontrar unas respuestas que justifiquen, trasciendan y den sentido a la actividad artística y estética como actividad en el mundo, cualquiera que sea la situación dada, y ya sea en el pasado, presente o futuro.

Objetivos iniciales

Señalamos entonces los objetivos iniciales:

- Identificar y comprender la relación que se produce cuando por diferentes motivos entramos en contacto con la *forma estética*. (Ya sea como receptor, degustador de la misma (*rasika*) o como emisor, (*artista imaginero*) en cuyo caso aparecería la actividad generadora de un objeto estético bajo los parámetros generales de obra de Arte).
- Comprender la/mi actividad, proceso y necesidad como artista.

Punto de llegada

El punto de partida casi implica en sí mismo un punto de llegada. Si la investigación parte de la necesidad de encontrar un sentido que permita trascender las contradicciones relacionadas con la práctica vocacional y profesional de la actividad artística, el punto de llegada estaría relacionado con la solución de los ‘problemas’, tensiones o desequilibrios que ello puede generar, encontrando una vía adecuada para ello, que en este caso entendemos que es la vía del conocimiento y la aventura de la consciencia.

Problemas

Nos encontramos ante una personalización o personaje creativo con la necesidad de trascender hacia respuestas de valor “universales” para así conseguir llegar a unas “conclusiones generales” que puedan ser útiles a otras personas con sus procesos propios y en consecuencia reafirmen el sentido más elevado y genuino a la práctica artística.

Queremos llegar es a dar *LMZ* o soluciones que ayuden a:

- Ayudar a la resolución del conflicto y desequilibrio psicológico y crisis de valores del artista (como emisor y receptor de la obra)
- Ayudar a la resolución del desequilibrio creativo del individuo en general cuyo vehículo sensible pueda ser la experiencia estética (*rasika*)

Soluciones

- Una vía de conocimiento de sistema abierto.
- La práctica del Arte *en sí* mismo (como *silpin*) y de la experiencia

estética (como *rasika*)

- La consciencia a través de la *forma*

1.4.1. OBJETIVOS GENERALES.

Los objetivos generales responden a la cuestión de cómo conseguir nuestra meta, cómo dar respuesta y trabajar por la solución a esa problemática.

Nuestra respuesta es la Teoría Yántrica del Dibujo. La TYD indica una hoja de ruta en sí misma, capaz de reconocerse, estructurarse y conformar un sistema coherente y universal que de cabida a las necesidades y desarrollo particular del *rasika* y del *silpin* y que a su vez contribuya a la consciencia y desarrollo de la personalidad creadora del hombre.

Por ello nuestro objetivo general es:

- Ofrecer una vía unificada de consciencia a través de la *forma*.
- Presentar la *Teoría Yántrica del Dibujo* como herramienta primaria para el estudio y práctica del Arte y otras disciplinas involucradas.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Podemos diferenciar tres áreas específicas en las que ubicar los objetivos generales anteriores:

1. COGNITIVA. El área cognitiva estaría más vinculada al pensamiento, a las reflexiones, análisis, interpretaciones, etc. Es la que mayormente puede ser reflejada en una locución escrita por participar de su misma naturaleza.

- Reconocer e introducir teóricamente una TYD.
- Mostrar los fundamentos originales de una TYD de una forma accesible al esteta actual.
- Introducir e interpretar la Tradición de la que procede.
- Comparar, traducir, aunar la tradición hindú con la tradición occidental a través de la estética y el Arte, considerando su sentido ontológico integral y ofreciendo una vía de comprensión esencial y substancial del aspecto trascendente.
- Ofrecer elementos referenciales para la comprensión del Dibujo como metodología específica de investigación.

2. PRÁCTICA. Este área supondría la experiencia del dibujo y la plástica que constituye una TYD. Tiene que ver con la experimentación, la

investigación, la creación, acciones, etc.

- Reconocer e introducir prácticamente una TYD.
- Presentar los elementos plásticos esenciales de una TYD. Ofrecer los elementos indispensables necesarios para iniciar un camino de *rasika* o *silpin* según una TYD.
- Mostrar un camino raíz a través de la *forma* extraído de la propia experiencia de la investigación. Una generalidad que pueda dar pie a otros *rasikas* a buscar caminos particulares que a su vez se trasciendan de nuevo.
- Crear una metáfora de la *forma*, al concebir la tesis de Bellas Artes como una obra de Arte.

3. EVALUATIVA. Los objetivos en este caso están relacionados con los valores resultantes de la tesis e investigación.

- Contribuir al reconocimiento y la construcción de una nueva escala de valores para la consideración del Dibujo acorde a las características del mundo actual siguiendo las trazas de la específica y primera manifestación del hombre: su capacidad de imaginar y plasmar.
- Desarrollar una metodología aplicada al Arte y al Dibujo que sea útil a todas aquellas áreas relacionadas con la experiencia estética como pueden ser las bellas Artes, la Historia, la Psicología, etc., y dar espacio a las áreas fronterizas.
- Contribuir al desarrollo y difusión del conocimiento de la *experiencia estética* para una nueva era. Académicamente estructurada bajo la visión pedagógica integral de “Multiversidad”.

Algunas otras consideraciones aisladas:

- Aportar claves de interpretación de lo sutil.
- Abordar todos los objetivos de modo integral.
- Integrar siempre el desarrollo orgánico de la investigación.
- Respetar e integrar los procesos cualesquiera que sean.
- Aportar una base teórica trascendental al esteta (artista o no, áquel que necesita el contacto con la Belleza) que cree en la poesía pero no en Dios.
- Introducir los elementos esenciales y substanciales planteados de la estructura yántrica para el Dibujo y el “dibujo” a un debate o consideración.
- Inspirar. Aspirar. Y respirar.

1.4.3. APLICACIONES

La *visión* de una TYD se nos muestra claramente útil para aplicar en muchas otras disciplinas por ANALOGIA:

- Tal aplicación permite recuperar o re-establecer el uso y la credibilidad de la *forma* como vía de exploración en áreas de conocimiento.
- Facilitando la comprensión de áreas para quien sea más sensible al lenguaje estético.

para introducirnos en áreas como el ayurveda, la filosofía, el yoga, la espiritualidad para el ateo.

- Para desmontar algún que otro sistema de pensamiento y creencias que nos cerraron las puertas al mundo de lo inmaterial por su propio juicio y prejuicio que convertía el contacto con la Naturaleza y los Elementos en *esoterismo*, haciendo enfrentarse violentamente a dos aspectos *objeto-sujeto*, que nunca debieron estar enfrentados sino en estrecho diálogo y colaboración. Esos dos mundos quedaron tan escindidos y enfrentados que casi no recordamos como retomar la relación. Gracias a la consciencia o al reconocimiento científico de sus propios límites, encontraremos por necesidad el motivo para retomarlos.

El positivismo en todos los ámbitos, incluidos la ciencia y la política, ha creado un rechazo ideológico bipolar que parece estar grabado en sangre. Es tan fuerte que nos separa a un nivel muy profundo, que toca la sensibilidad en grado máximo. El origen al sistema binario trasciende la bipolaridad.

Si no fuera ya posible reconciliar al neoliberalismo con la *libertad* -como su propio nombre quiere indicar-, quizás si fuera para los artistas libres o independientes reconciliar la línea *recta* con la *curva* por una cuestión irremisiblemente objetiva-subjetiva. Por algo el *horizonte* es nuestro punto objetivo de referencia de línea *recta* horizontal y aceptamos a la par que la Tierra es *redonda*, sin conflicto, con certeza, con Verdad. No es solo la bella Idea y Belleza de la definición de “línea recta” como «curva de radio infinito», es su consecuencia, su significado.

- El Horizonte, al igual que el Futuro, es real, es una experiencia esencial, y está a la altura de nuestros ojos. Lo que significa que está a la altura de nuestras posibilidades, de nuestra visión, y por tanto también está en nuestra manos. La *mano*, que podríamos considerar el instrumento esencial del hombre evolucionado es el instrumento idóneo para hacerlo.

Campos inmediatos de aplicación

- Artes plásticas
- Pedagogía del dibujo
- Psicología del arte
- Estética para el artista y las Bellas Artes
- Historia del Arte
- Crítica de arte
- Arquitectura, diseño, artes visuales.

- Filosofía
- Espiritualidad
- Política

1.5. IMAGEN GENERAL DE LA TESIS

Esta imagen es un poster que fue realizado para Universidad con motivos de presentaciones públicas de las tesis doctorales en curso. Muestro aquí esta imagen como síntesis visual de la tesis.

“FORMA Y CONSCIENCIA: FUNDAMENTOS PARA UNA TEORIA YANTRICA DEL DIBUJO”

BASE CONCEPTUAL PARTIENDO DEL TITULO DE LA TESIS

NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA FORMA

RELACION DE LA ESTETICA HINDU CON EL ARTE CONTEMPORANEO Y OTRAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS DE OCCIDENTE

RESULTADOS PREVISTOS

POSIBLES UTILIDADES

OBJETIVOS GENERALES

OBJETIVOS ESPECIFICOS

ETAPAS PRINCIPALES DEL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION

Directores de Tesis: ALEJANDRO RODRIGUEZ LEON (Bellas Artes)
VICENTE MERLO LILLO (Filosofía e Indología)

Programa de doctorado: EL DIBUJO Y SUS TÉCNICAS DE EXPRESION

Doctorando: CLARA M. SEVILLA SEGUI

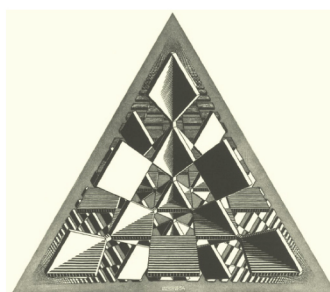
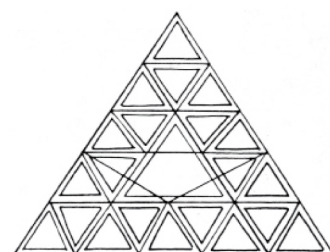
2. EL SÍMBOLO Y SU CONTEXTO



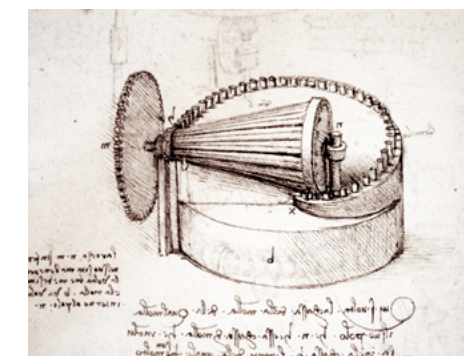
Arriba. S-75-A
Izda y abajo. de
Malencolia de Durero.

Yantra usado para abolir las influencias negativas. Debe ser trazado en plancha de oro y ha de ser repetido mil veces durante 20 días.

Fragmento objeto de muchos interrogantes que consideramos es un yantra, introducido en un mundo simbólico acorde.



Arriba. Yantra para
extraer yantras. Y-77.
Abajo. Escher



Dibujo de Leonardo

2.1. PRIMERAS IMÁGENES DE YANTRA

2.1.1. PRIMERAS DEFINICIONES DE YANTRA

El término “yantra” se deriva de la raíz sánscrita “yam”, presentando una significación de sostenimiento de la energía inherente a cualquier elemento, ya sea objetual o conceptualmente. Se trata de la fuerza de “contener”, “obligar” o “dirigir”. El primer contexto en el que fue utilizado fue en el de los inventos usados en los campos de la arquitectura, la astronomía, la química y la alquimia, o procesos de transformación de la materia. Servía para describir aparatos mecánicos, desde el más rudimentario aparejo hasta los más sofisticados mecanismos. Algunas acepciones se refieren al asta que se coloca delante de la casa o en lo alto de para fijar los festones y las banderas (*grba-yantra*)- aparato que sirve para sacar agua del pozo (*kupa-yantra*)- aparato para extraer el aceite (*taila-yantra*)- piedra de molino- molino de aceite (*yantra-grba*)- objeto de madera para hacer girar (*laru-yantra*)- marioneta o muñeca que se mueve por medio de cuerdas (*yantra-putrika*), o montadas sobre un aparato giratorio o tiovivo (*yantrarudhani*). También hacían referencia a instrumentos quirúrgicos- especialmente los que están despuntados, así se les distingue de los instrumentos cortantes- instrumentos con empuñadura (*sam-damsa-yantra*) - discos con asa (*tála-yantra*), aparatos tubulares (*nadi-yantra*) - sondas delgadas (*salakya-yantra*).

Posteriormente, los tratados de arquitectura del siglo XI d C. (*vastusastra*) ofrecían información detallada acerca de la construcción y el manejo de la mecánica de los *yantras*, refiriéndose a alas de madera de los pájaros, aeroplanos de madera impulsados por mercurio como combustible, robots femeninos y masculinos, etc., vinculados estrechamente a la tecnología.

Por otra parte, derivándose del significado etimológico “conservar” o “limitar” también recogía significados de “protección”, “resguardar”, “aprisionar” o “atadura”. Ya no conducir la energía exterior del hombre sino proteger y administrar la propia, la interior.

Posteriormente a su uso dentro del campo tecnológico, el término *yantra*, se extendió a las manifestaciones religiosas y mágicas, siendo objeto de una especial significación teológica, desde los mitos a los dioses. Los yantras místicos, como visión más elevada, son presentados en su vertiente más abstracta. Como diseños geométricos constituyen auténticas herramientas de meditación. De este modo se hallan insertados en su sistema filosófico general o sistema de creencias y en las escuelas filosóficas -*dbarsanas*- que marcan puertas de entrada a las demás ciencias.

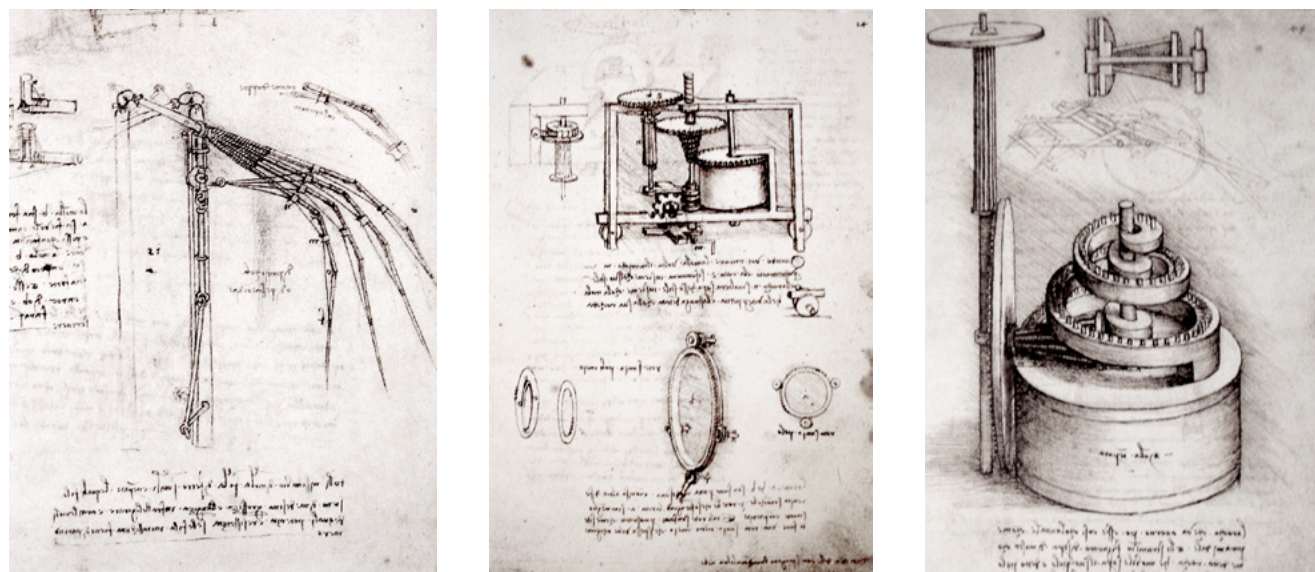
La gran variedad de aplicaciones originales del término nos llevaron a la concepción del *yantra* no como un objeto en concreto, sino como un cierto tipo de mecanismo o dispositivo relativo al sistema que hace posible abordar y gestionar la energía, que intuía un elevado sentido de abstracción y precisión conceptual, ya que no se reducía a un planteamiento mecanicista, sino que se presentaba como un cierto tipo de movilizador de energía, inseparable del mecanismo físico preciso para gestionarla, y que estábamos interesados en descubrir. Nos resultó sorprendente cómo la gran variedad de aplicaciones prácticas y formas útiles eran unificadas por un sentido esencial que trascendía una *forma* particular para indicar el proceso que en sí tenía lugar y que agrupaba o relacionaba *formas* aparentemente inconexas, mostrando la posibilidad de una lectura y relación de la *forma* diferente, que además configuraba un nuevo universo o realidad completa. Con respecto a los mecanismos, encontramos una relación con la investigación realizada por Leonardo a través de sus dibujos, encontrando un vínculo formal y conceptual de sorprendentes relaciones literales.

El *yantra* ocupa entonces una concepción abierta a significados definidos, que abarcan desde el rango del elemento físico, tangible, de dimensión práctica, pasando por un contenido relacional conceptual complejo y que

Dibujos de Leonardo

Al leer el conjunto de usos y conceptos de yantra, nos parecen descripciones y conceptos desarrollados en los dibujos de Leonardo. Son un ejemplo del uso y significado del Dibujo que proponemos según el yantra.

Observando los dibujos de Leonardo, del Renacimiento, cuando de algún modo el Hombre se separó de Dios, podemos imaginar cómo se aglutinaba su inmenso conocimiento en tantos campos distintos. El denominador común y su vehículo de conocimiento era el puro conocimiento de la forma, y del comportamiento de la energía a través de ella. El Dibujo es el que le permitía trazar el camino e introducirse en los que hoy vemos como diferentes campos: la anatomía, la física, la arquitectura, la ingeniería, la música, la tecnología desarrollada por la guerra, etc.

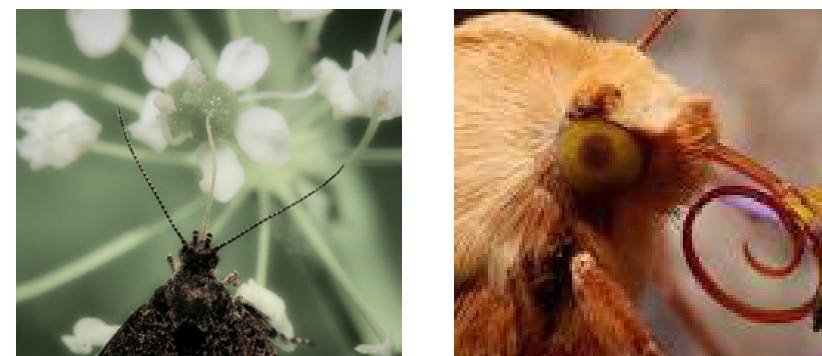


derivará en una trascendencia natural partiendo de los ciclos energéticos hasta su correlación simbólica con la divinidad, ofreciendo entonces mecanismos de conexión y acción integral al servicio de *los tres ojos*¹ o los tres planos de realidad en la que nos introduce Ken Wilber y que iremos mostrando posteriormente.

Hemos de señalar que los *yantras*, aunque conceptualizados y sistematizados en India, se encuentran en todas las manifestaciones culturales del planeta, ya sean civilizaciones, comunidades o etnias cuyo desarrollo ha sido muy diverso. Su configuración esencial más rudimentaria posibilitó el desarrollo de mecanismos más complejos que entrañaban la evolución mental del Hombre hasta un periodo preindustrial. Si bien cuantitativamente no representaban el estallido de la sofisticación tecnológica de nuestros tiempos, cualitativamente significaban logros esenciales de importantísimo calado en la historia de la evolución. Debido al deslumbramiento cuantitativo de los descubrimientos tecnológicos actuales, el vínculo de sus mecanismos con su esencia vital ha ido desfortaleciéndose, de modo que tales significados y fuerza vinculada al origen se han ido convirtiendo en más inaccesibles.

Los *yantras* nos conectarían con el aspecto tecnológico ineludiblemente vinculado a la Naturaleza. En ella encontraremos el referente primero y último, y podrían representar un horizonte de reinsertión y reintegración con ella.

La primera imagen o metáfora natural que queremos introducir como mecanismo yántrico sería la flor, desde la constitución formal de su interior con sus órganos de reproducción hasta su atracción y protección por medio de los pétalos y su relación con las mariposas, que de ellas extraen con su sonda o espiritrompa la esencia germinal destilada en el interior y que determina la reproducción, etc.



Espiritrompa

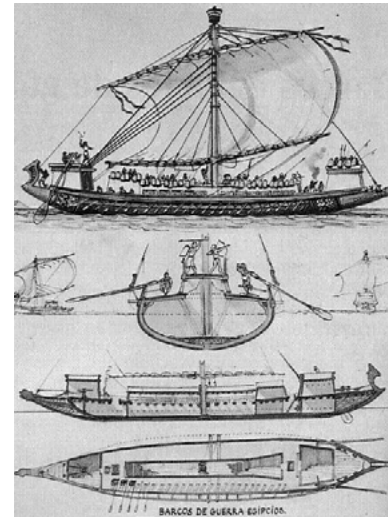
En la naturaleza, la espiritrompa de la mariposa -ser extremadamente sutil- extrae el néctar del cáliz de las flores.

Encontramos en ella una imagen tecnológica natural cuya forma nos traza una cualidad de Dibujo que será nuestro punto de partida: el yantra. A lo largo del trabajo podemos jugar a sumarle significados: el cáliz, la flor, están presentes en el yantra y mandala, y sus pétalos, y sus sépalos en diferente color, vibración, nivel y función.

1 WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983)

Simbología del barco
Imagen de Benarés

Importancia simbólica del barco en todas las culturas antiguas como medio de traslado del ser de un mundo a otro. Benarés es la ciudad en la que ese proceso sucede y se venera ininterrumpidamente desde los orígenes de la civilización yendo increíblemente mucho más allá de un hecho 'estético' externo.



2.1.2. IMAGEN Y METÁFORA: YANTRA Y ANCLA

Llave

El *yantra* es, como decimos, un dibujo de especial calado. Desde él, el Dibujo es la forma latente de una imagen extraída de un universo manifestado de múltiples maneras, y que podemos reunir en un símbolo, en un especial modo 'geométrico' de *perspectividad* compleja. Este término, es acuñado por Maillard para introducir la importancia de la metáfora para dotar de sentido trascendente y creativo a toda imagen que de otro modo quedaría achatada, plana en el campo limitado de representación.

Lo que por *perspectividad* se entiende entonces, con respecto a la realidad personal, es, en síntesis, la flexibilidad mental que necesita el sujeto para observar la formación simultánea de las distintas imágenes. Es también la actitud atenta que permite que estas imágenes entren en contacto, evitando así la metáfora muerta que

supondría la existencia de una imagen única, paralizada.²

A través de la rigurosidad de la metáfora del Dibujo somos capaces de concebir, de un vistazo, la cima visible de un iceberg de realidad, con su fondo. Por ello el *yantra* es el módulo de arranque de nuestra tesis. Supone la *forma raíz* que nos abrió y nos abrirá la puerta a la comprensión de nuestra práctica artística y propia configuración simbólica.

Este elemento gráfico, considerado desde su aspecto visual, constituye un mecanismo útil para hacer consciente nuestra actividad estética, no únicamente desde un punto de vista racional, sino imaginario con mayores conexiones. Así, nuestro tema se ocupa de las implicaciones y el interés que tiene el hacer el trabajo creativo, en cualquiera de sus grados o posiciones, desde ese punto de vista, vinculado la con(s)cienza.

No se trata de curar mediante la conciencia sino de aprender, de tomar conciencia de una serie de posibilidades que han quedado sumergidas bajo las normas, los hábitos y el buen sentido. Tomar conciencia no es sino proceder a una cierta ordenación del mundo interior. Por lo tanto, y para que la imaginación cumpla su función orientadora, los elementos simbólicos deben quedar libres al máximo de interpretaciones rígidas; deben poder someterse a todas las transformaciones que requiera la propia dinámica de la imaginación. Solamente así, mediante el libre curso de la creatividad onírica y su atenta recepción, puede la imaginación ser factor detonante de la acción esencial. La imaginación crea el sentido cuando los conceptos -los signos- se han vaciado de él.³

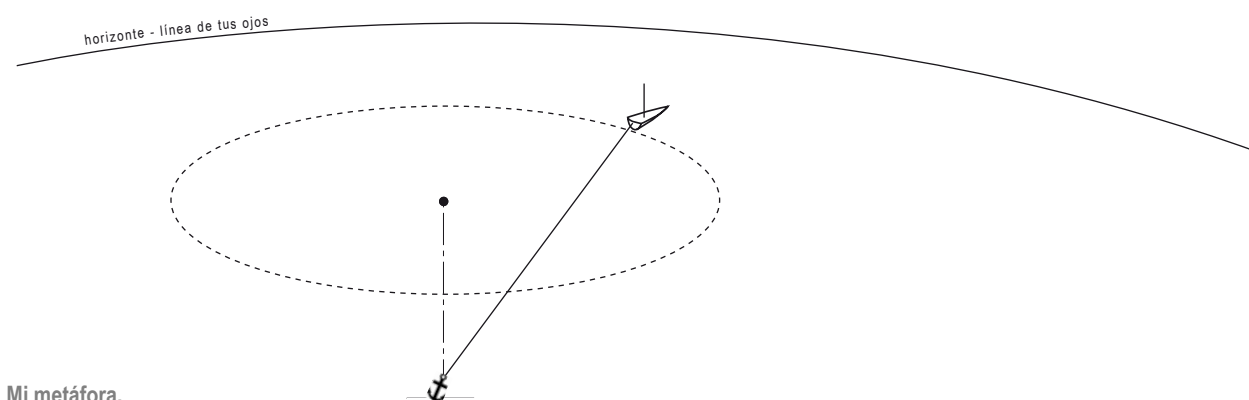
Para movernos en este ámbito de la consciencia desde el Arte y la estética⁴ es significativo resaltar su vínculo con la metáfora y la imagen poética. En los albores de mi investigación, apenas sin darme cuenta, se fue configurando una imagen que se iba ampliando hasta crear un universo imaginario que es el que sostenía la fuerza y la coherencia de la investigación. A pesar de poder ser considerada una anécdota, quisiera recalcar la importancia de ser conscientes, como artistas plásticos, de dicha configuración imaginaria que nos conduce a través de la materia viva. Una vez más, Chantal Maillard nos introduce en este campo específico y descriptivo de condición y dimensión poética, tan primordial también para comprender el conocimiento abstracto e imaginario del pensamiento hindú.

Pero lo que nos interesa aquí [en este momento de nuestra disertación] no es el modo de configuración de las imágenes ni su causa, sino la manera en que se encadenan y se superponen para formar los universos metafóricos. Interesa una aproximación a ese factor clave que homogeneiza los elementos dispersos y confronta las unidades resultantes. Llámese lucidez, sabiduría, disposición anímica o actitud correcta, ese factor es aquel que procura que unos datos estériles en cuanto a significado se ordenen formando

2 MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1992. (p.135)

3 *Ibid.* p.130

4 Siempre que utilicemos el término *estética* lo haremos exclusivamente desde su significado filosófico que se encarga del estudio de la *experiencia artística*, de la *experiencia estética*.



Mi metáfora.

En esta imagen podemos ver la forma rudimentaria del mandala, el ámbito que abarca, en terminos de profundidad, extensión y el cono de profundidad de campo que genera, etc.

un universo con sentido.⁵

Por ello brindo como referencia mi propia inicial imagen: un barco, una metáfora por la que *navegar* por este extenso océano del pensamiento abstracto en el que nos pretendemos integrar y que en muchas culturas significa el vehículo que nos permite el traslado de un mundo a otro, de un estado del ser a otro estado.

Amarraremos nuestro barco a un *ancla*, elemento que nos fijará⁶ y apoyará en un punto en el fondo, en la tierra a partir del cual desplegar nuestras velas y poder mirar a nuestro punto de *fuga*⁷, en algún lugar del horizonte, redondo a nuestro alrededor.

Nuestro *cabo* o hilo conductor será tan extenso y elástico⁸ como lo permita su coherencia y nuestra libertad. Esa longitud y fortaleza será la que debamos mantener a prueba en nuestro trabajo en todo momento, para cotejarlo y cuestionarlo no sólo mediante la razón como una única herramienta de medición.

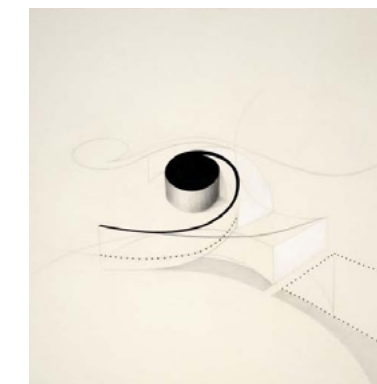
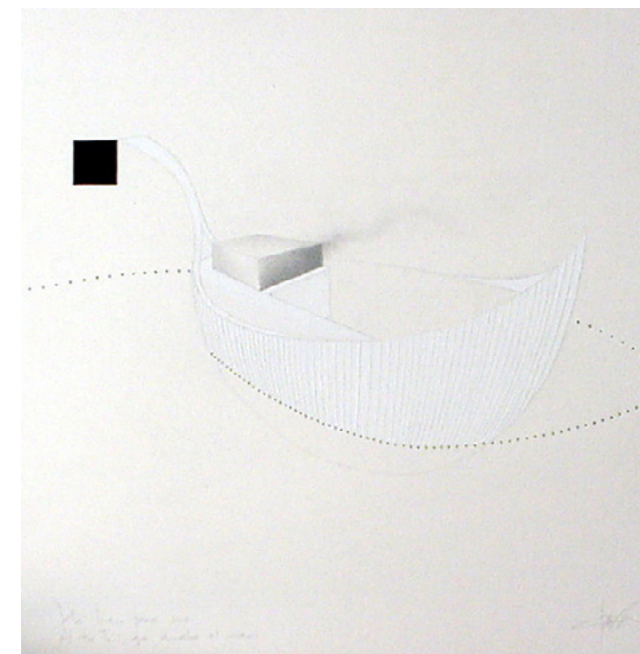
Trataremos de aportar algunos datos para el desarrollo de otros

⁵ *Ibíd.* p.135

⁶ *Yantra* significa también “fijador”

⁷ *Fuga* necesaria, horizonte transgresor. Relación del punto de fuga perspectívico con el aspecto de fuga física y fuga musical, vibracional.

⁸ Relación con los conceptos de plasticidad y elasticidad descritos por Annie Besant, esta última entendida como la capacidad de un elemento de recobrar su forma y mantener su coherencia ante la exposición a cierta tensión. BESANT, Annie. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas. Barcelona, 2001



Izda. *Solo hueco para uno.*

Dcha. *Alma.* Pinturas de la autora

instrumentos o *aparejos* de apreciación, que por una cuestión meramente circunstancial⁹ se han visto fuertemente menoscabados. Y trataremos de tejer¹⁰ con nuestro hilo la *red*, un pequeño modelo paradigmático a partir del cual seguir creciendo en todos nuestros aspectos. Desde la trascendencia de la estética como disciplina filosófica hasta el Dibujo como principio plástico. Desde el Dibujo, al ser y a su manifestación en el Arte.¹¹

La *forma* del barco, es el carácter del que disponemos para emprender el viaje. Su quilla, la columna vertebral, *conocimiento raíz* y troncal de cierta flexibilidad *adecuada* a las necesidades y características del barco.

No trataremos de agarrarnos con nuestro *hilo* al *ancla*, al *yantra*, ‘como a un clavo ardiendo’, pero sí tomarlo en consideración como principio vinculante, integrador, sobre el que será formulado nuestro movimiento, principio de vida/principio de muerte, a través del Arte. No habremos de defender ni custodiar nuestro ancla, nuestro vínculo, deberá afianzarse a sí mismo en su caída; de hecho, está ya instalado, en el fondo, sin tener entidad distinta más que en la sonancia y resonancia de nuestras palabras,

⁹ Ya sea vivir en oriente u occidente, al sur o al norte, en una nación u otra, etc.

¹⁰ *Tantra* significa también “urdimbre”, red. *Mantra-yantra-tantra* conforman la tríada indisoluble en la que comprender el yantra. La red también como el tejido complejo que abren las nuevas vías tecnológicas representada por la nueva perspectiva o *perspectividad* basada sin embargo en la esencialidad binaria y que nos abre la nueva ventana plástica de nuestros ordenadores.

¹¹ AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. Mexico 1973

en nuestras imágenes y su *repercusión*¹² en el *alma*, que como veremos después, incluso tienen las formas de los violines.

El vínculo, el *yantra*, se halla ya preincorporado a nuestra existencia. Cohesionados, procede de ella, y de todas sus facetas reunidas en los diversos niveles de lo corporal, mental y espiritual.

No dejaremos a un lado la *poesía -kavi-*, la aproximación poética para describir la realidad con precisión.

En esta imagen-metáfora de nuestro barco podemos observar cómo queda trazada la forma sintética del *mandala* (☉) entre los dos mundos, el interior, pleno de agua, y el exterior, impulsado por el aire que moverá nuestras velas, si se hallaran extensas.

El *ancla* es el atractor, el vértice del vórtice del cono del espacio simbólico subacuático, conectado a la fuerza del interior de la tierra. El planeta como partícula física. Conectado su centro a su vez al astro estrella por el que se rigen sus círculos, sus ciclos. El sol, y otras luces. La tierra, y otras materias. Unidos y cohesionados como constelaciones atómicas meta-físicas.

La *vela* es el Arte, que deberemos con nuestro valor sostener-encendida y mantener-abierta, y a la inversa. La luz es el medio. La sombra el espejo. El viento y el agua sus fluidos y fricciones.

Esta es la primera imagen. El *yantra* es como una punta de lanza que podemos encontrarla en la *forma* original del ancla, y en sus usos y husos.

Los significados y usos etimológicos de la palabra *yantra* se refieren a útiles capaces de extraer fluidos desde las profundidades, extractos, materia en descomposición, útiles quirúrgicos, sondas, como un anzuelo, para favorecer su regeneración, su purificación, extraer alimento, una sonda, molerlo, hacerlo digerible, realizar una cirugía. El anzuelo arrastra al pez hacia la superficie conformándolo, dejando así de ser *Uno* con el mar, con el océano, dotándole incluso de identidad diferenciada. Así toma definición, adquiere entidad, cobra sentido y utilidad a nuestros *ojos*. Este es un modelo clásico de fenomenología y cuántica. Así mismo actúa el *yantra*.

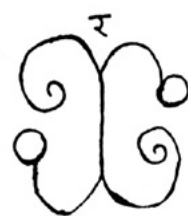
El Dibujo es la osamenta de la *forma* en estado puro, des-identificado en cierto modo del objeto-sujeto a que se vincule. Así forma parte de una *realidad continua*, que le permite moverse de un sector a otro sin prejuicios formales, que en muchos casos son los que no nos permiten avanzar en la trayectoria. Testimonio de ese *continuum* entre el lado izquierdo y derecho del cerebro era la escritura ambidiestra de Leonardo.

Desde esta perspectiva, como ejemplo, cobra nuevo sentido para nosotros la obra de Duchamp -y muchas otras-, cuya lectura no nos llega expresada más allá de la pura interpretación conceptual en la que se ha circunscrito y que preconizaba la muerte de la pintura y del arte. Puede ser recodificada partiendo de una TYD, de una nueva lectura de los elementos, de su fisicidad, de su manufactura, su acabado industrial,

etc., todo ello vinculado a la materia. Puede ser analizada desde el punto de vista conceptual, semántico, de lenguaje plástico posible, de su faceta mental. Pero no debe olvidarse tratar de vincularlo al espíritu del hombre y al ejercicio vital y crucial de la idea de *libertad*. Debemos reconocer en ella la energía, gestionada, servida como si de un plato de *gusto*¹³ se tratara. Dicha energía es modulada a través de la *forma*, y así es entendida más como *producto* de la *causalidad* que de la *casualidad*, este último con cierto tinte de frivolidad que ha sido determinante en la lectura del arte de la modernidad y postmodernidad. Así Dada es algo más que una neurosis o un delirio del inconsciente. Iremos viéndolo más adelante.

Observemos detalladamente también cuando podamos la relación con Leonardo. Estos instrumentos aparentemente sin relación nos recuerdan a *formas* análogas a las usadas por Duchamp. Busquemos, traspasemos estos elementos. Además del significado sinteticémoslas en la *forma* que queda en nuestra mente. Relación con las ruedas. Conos truncados. Transparencia. Mecanismos de molición, partición, presión. Girar, extraer lo líquido, el jugo, la esencia, el *rasa*.

Así pues, hilando todas estas acepciones, nos quedaremos con la *plasticidad* y *resonancia* de la *forma* en sentido amplio, como elementos de navegación en todos los planos. Interrelacionadas en la mente generan un tipo de *forma* simbólica casi arquetípica que se expresa traspasando su historia y evolución etimológica, y su concatenación de significados, que nos han llegado a la actualidad tan alejados unos de otros, desvinculados, desanclados, subjetivados, aislados en el relativismo. Estas imágenes interseccionadas denotan una modulación plástica de energía que intuimos señalan un recorrido metodológico propio para el Dibujo.



Arriba. Yantra [S-75-A]

Abajo. Ancla

Yantra usado para abolir las influencias negativas. Debe ser trazado en plancha de oro y ha de ser repetido mil veces durante 20 días.

Anclas, anzuelos y otras formas relacionadas con la pesca, representan un conjunto de formas vinculadas por el sentido yántrico del dibujo.

12 Referencia a los términos, empleados por G. Bachelard en su obra *La poética del espacio*.

Obra de Duchamp.

(Izda) *El molinillo de chocolate*

(Centro) *Aire de París*

(Dcha) *En previsión de un brazo roto*

Las pinturas, formas, conceptos, ideas, acciones y biografía de Duchamp permiten una lectura completa y rica acorde a una TYD



13 Que mas adelante analizaremos en su vertiente estética occidental de *gusto* estético, pero que debemos *degustar* como la teoría de Rasa de gran influencia en la concepción estética hindú.

Insistir en la idea de un rescate sumergido en la profundidades de la inconsciencia ¿no es acaso dar un paso atrás?. Lo sería, de considerarse estas profundidades como una zona donde ciertas «verdades» esperan el momento de ser vistas o conocidas. No lo es, si las consideramos como un espacio donde todos los elementos almacenados por la memoria, individual e histórica, pueden combinarse. Y lo harán guiados por la fuerza lúdica que caracteriza su actividad cuando no es forzada por la voluntad o el deseo. Llamamos imaginación a esa fuerza lúdica cuya lucidez nada tiene que ver con la capacidad discursiva (superficial) de la mente.¹⁴

Clave

Hablamos de *clave* como pieza estratégica que en un arco arquitectónico arma y sustenta, haciendo real su utilidad. Con el *arco* trazaremos la metáfora de un *punte*: oriente-occidente. Si como *llave* abre un espacio, como *clave* es la piedra angular del arco, del puente trazado entre el trabajo de investigación de partida y la tesis o conclusiones derivadas, entre los hemisferios este-oeste de nuestro planeta, de nuestro cerebro¹⁵, ese claroscuro complejo en cuya penumbra se iluminan los retos.

El *yantra* constituye un elemento clave formal concreto con el cual surcar por los diferentes canales y corrientes estéticas, filosóficas y puramente creativas. En nuestro viaje a través de nuevos *horizontes estéticos* nuestra *visión* extensa¹⁶ ampliará las facultades de nuestro ojo¹⁷ y multiplicará nuestro punto de vista y posicionamiento. No se trata pues de cambiar el actual, sino de multiplicarlo, expandirlo, y así desarrollar lo que entenderemos como *visión mandálica*.

2.1.3. EL DIBUJO COMO EXPERIENCIA DE LA FORMA

Si hubiéramos de elegir la palabra que aludiera esencialmente al contenido de nuestro trabajo podríamos decir que fundamentalmente está dedicado a la *forma*.

Las materia sólida es efecto de la energía atómica que vibra a diferentes frecuencias. Las *formas* son fuertes ligazones de energía que la modulan.

El sonido de un laúd, una guitarra o una garganta está esencialmente vinculado al canal o espacio que le dan cabida, que la desarrolla, en la *forma* del instrumento. Es imposible separar el sonido de la *forma*, ya que no sería audible sin ella. A esa *forma*, a ese *espacio* se le reconoce y denomina como

¹⁴ MAILLARD, op. cit., p.132

¹⁵ Conforme a la teoría expuesta en el libro EDWARDS, Betty. Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Ed. Urano. 2000

¹⁶ Extendida, expandida.

¹⁷ Está demostrado que el ejercicio físico del globo ocular en la observación de largas distancias amplifica las capacidades del ojo para la visión.

alma. El alma del instrumento. Veremos más adelante cómo esto no es una simple licencia poética.

Si recorremos su modulación y modelación a través de la experiencia del *dibujo*, haremos nuestro conocimiento consciente. Su práctica nos proyectará hacia la experiencia plástica de la *contemplación*. Desde ahí nos introduce en una dimensión vibracional general y particular, singular y plural, respectivamente, de diferentes grados orgánicos de profundidad y complejidad.

Deslizarnos a través de la *forma* nos permite, como bien expresa la historia, a encontrar la mecánica, el movimiento, el ritmo, el equilibrio, su armonía, la distribución lumínica que le aporta entidad diferenciada. Como dibujantes, apreciamos cómo la práctica de ese deslizamiento nos induce a querer penetrar más y más en su comprensión y abriéndose como *vía de conocimiento muy específica*, del mismo modo que principios matemáticos son solo verdaderamente comprensibles o asumibles desde su realidad y plasmación geométrica.

Pero nuestra condición de *sujeto* de la que se deriva la *subjetividad* han velado nuestra confianza. Es posible extraer o destilar la *forma* respecto a una emoción u otras contingencias, y aproximarnos, con ayuda de la Naturaleza, a unos principios generales, comunes, que no nos pertenecen como individuos en exclusividad, y a partir de los cuales replantearnos nuestra afección emocional en un sistema orgánico *a priori* perfecto. Desde la *distancia estética* la *identidad* cobra fuerza frente a la *identificación*, que por apego a la materia nos llevaría fácilmente a la confrontación o reivindicación.

Propongo ser capaces de simplemente reconocer el Dibujo como nuestro *medio formal* y reasumir desde ahí nuestro *distinguido* conocimiento. Dicha *herramienta* nos ha sido donada para aplicarla y efectuar así naturalmente la ampliación y evolución del propio sistema. El conocimiento nos trasciende desde lo individual a lo social, y tiene consecuencias directas en los diferentes órdenes y labores políticas, que debieran gestionar, desde una sabiduría acumulada, las ramas y *canales* de la educación, la psicología, la ciencia, la cultura, la religión, etc. El vacío de *poder* –como capacidad reconocida- nos lleva incluso a la aceptación de la abolición de la plástica y el dibujo de nuestras aulas, sin ningún tipo de reivindicación seria – que parece más fuerte incluso en el caso de la religión- como portadores de un área de conocimiento fundamental. Pareciera que no hubiera una justificada reivindicación. Pareciera que no estuviéramos acogidos más en el marco de la creencia o de nuestra muy personal justificación.

La *forma* es un factor clave en la historia de la evolución. A niveles químicos, físicos, geológicos, matemáticos, etc. El Dibujo es su instrumento no solo como una apariencia superficial.

Sin el reconocimiento no-subjetivo de nuestro conocimiento, nuestra intuición no tiene proyección ni ocupación real en el mundo. Nos hallamos fuera del sistema orgánico y especializado al que pertenecemos, desequilibrándonos con la conveniencia e inconveniencia de ello. El dios Siva, soberano de la destrucción y el Arte, es ubicado, tiene un lugar específico en el mundo desde su carácter transgresor -en el que gusta situarse el artista-, y no por ello elude su parte de responsabilidad en la conformación del mundo, sino todo lo contrario, ya que es considerado el detonante de todo proceso creativo. Por su posición heterodoxa no le

extraen realmente del sistema, ya que es él quien lo actualiza. Su posición no es privilegiada, sino específica. En este sentido, el *yantra* nos ofrece una vía de comprensión fundamental en el conocimiento del Dibujo específicamente y de las artes en general.

Los misterios o las fuerzas ocultas percibidas trans-sensorialmente por los *rishis*¹⁸ son explicadas con símbolos y mitos, cargados de significación acumulada. El uso de *yantras* se deriva de sus prácticas.

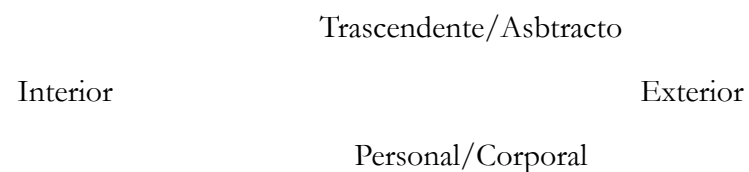
2.2. HERENCIA SIMBÓLICA

Herencia y carácter en imágenes

Los *yantras* pueden estar vinculados a un individuo, una familia, una casta –en sus intrincadas acepciones-, una población, la región, el estado, el país, o incluso en el diseño de logotipos de productos de consumo, marcas de fabricantes, bancos, etc.

El poder de la imagen que el *yantra* aglutina, y del que su símbolo o grafía es un ápice, es extensamente reconocido en todos los órdenes sociales. Su función es comunicar polos inicialmente antagónicos o distanciados. Genéricamente, su función es comunicar al hombre con el sentido trascendente de la realidad.

Tanto el hombre como el sentido trascendente tienen sus vertientes interior-exterior.



La focalización de significados que recoge el *yantra* inciden y hacen tomar consciencia sobre cómo esos polos se relacionan de una manera específica a través de la inmensa diversidad y posibilidades de los niveles intermedios y específicos que fluctúan entre ellos.

La gran diversidad de conceptos, valores, comportamientos, naturaleza de las personas y los grupos, misiones del individuo en la comunidad, actitud personal ante todo ello, cuadros psicológicos, etc., son intrincados de identificar y trascender en una complejidad social como la que se presenta en India sin contar con algún elemento de apoyo estratégico.

¹⁸ Grandes sabios hindúes libres de prejuicios e instituciones, con conexión directa, cuya carga y entrega es dedicada a la sabiduría.

El *yantra* ha constituido para nosotros el medio idóneo, un soporte conceptual y estructural concreto, que a su vez refleja toda la complejidad en la que están insertados. Implica una relación de coherencia integral con el sistema a través de la imagen y facilita el trabajo consciente e inconsciente a través de todos esos niveles con una perspectiva de desarrollo equilibrado, que será alcanzable o no según otros condicionantes vitales propios.

El *yantra* es como una especie de lente que por atracción y abstracción arrastraría un conjunto concatenado de símbolos e imágenes de diferentes grados de figuración, concreción y abstracción que se hallan complejamente relacionados. Los *yantras*, cargados de tal densidad de significado, sintetizan, fijan o focalizan la identidad de la familia o la estructura causal a la que el individuo pertenece.

Si es verdaderamente difícil arrancarse de la identidad que te dio el nacer heredero de unos genes, de unos comportamientos, de unos hábitos, podríamos afirmar que es totalmente imposible borrar las imágenes que esa identidad representan, ya que con imágenes pensamos el mundo y representan el puente perceptivo entre el mundo onírico y el de vigilia entre los que conectan consciente e inconsciente. Pertenecer a un entorno social es habitar consciente e inconscientemente su mundo simbólico correspondiente.

Para iniciar nuestro recorrido a través de la imagen partiremos de la observación panorámica de la siguiente imagen capturada en un pueblo de relevancia por la importancia de su templo, y que podría pertenecer casi a cualquier pueblo o aldea de la India. Todos los cúmulos demográficos se distribuyen en relación al eje central que constituye el templo, como podían ser las ciudades medievales o renacentistas de occidente. Si en el centro de referencia hallamos el más supuesto orden absoluto, en el extremo opuesto hallaríamos el más aparente caos. Los templos son completas configuraciones micro-macro-cósmicas que se extienden también a su exterior. Su plantas y estructuras internas son complejos diseños de mandalas, o *yantras*. Tal complejidad no es solo racional.

Esta imagen es un ejemplo claro de toda la plasticidad visual de apariencia caótica desorganizada. Su desarrollo es orgánico conforme a la total variedad de seres que la habitan –incluidos hombres, animales, plantas y objetos-. Desde esa visión panorámica podríamos ir progresivamente escaneando los detalles hasta llegar a recorrer minuciosamente las esquinas,



(Izda.) Imágenes protectoras de las puertas.

En este caso, los típicos dibujos han sido intervenidos por un niño, continuando con la paridad de ambos lados.



Puesto de té y calle de Benarés.

La intervención plástica por los propios habitantes de la calle es continua y diversa convirtiéndose en una extensión de la vida cotidiana

las paredes de los comercios, las casas, sus rincones, etc., donde incluso allí el despliegue de la plasticidad es tan insistente que nos hace ver cómo es el apabullante juego plástico en el que todos participan.

Incluso en un pequeño puesto de té, por ejemplo, se hace gala de su propia colección de imágenes, en forma de posters, pinturas, yantras pintados en la paredes, pequeños altares. A simple vista pueden parecer los mismos, pero no tan frecuentemente se repiten, ya que son más o menos seleccionados para marcar finalmente un estilo, una identidad, o dar soporte a tipo de juego conceptual, conductual, filosófico, en una parada alrededor de un *chai* (té).

Decíamos que el *yantra* es ese cono que como atractor recoge por holones de complejidad todos sus niveles. Debemos añadir un aspecto más a esas *imágenes*. Cada conjunto de esas fuerzas es representado por la figura central o tutelar de un dios que focaliza y al que se vincula el resto de divinidades y seres. Todo el panteón de dioses participa e intermedia entre el hombre y el cosmos que le circunda. Cada conjunto expresa un estilo de valores, un sesgo de aproximación filosófica, religiosa y el énfasis en aspectos más relevantes para un tipo de sensibilidad social, personal y respecto a la naturaleza, condicionando las prácticas más propicias para alcanzar los fines requeridos a esos niveles, la alimentación, el trato a los animales y la naturaleza, etc. Y la consecuencia es lo más importante si cabe: la diversidad garantiza el respeto.

Cada dios en su correspondiente momento tiene una imagen que sirve de modelo de referencia, marcan un campo de acción y práctica que aporta la vida a la vida, y la vida adquiere por tanto su máxima proyección en la imagen, ya sea una obra de arte extrapolada de la realidad en un museo



Dcha. Calle de Tirunvanamalai
Izda. Pequeña representación de divinidades en rincones de las calles



—que tiene una repercusión social minoritaria- o encontrada en una calle en todo tipo de templos y hornacinas de todos los tamaños y estilos —que es verdaderamente impactante, llegando a ocupar lugares en los rincones tanto públicos como privados-. Esta repercusión cultural y social de la imagen, no la encontramos ya en una cultura como la nuestra, en la que la ordenación plástica está prácticamente pre-fijada o prediseñada, restringiendo sus espacios de exposición, o siendo los símbolos incluso restringidos, sin coherencia de valores éticos claros de carácter trascendente, en el sentido más amplio del término. Implican “control” o “censura” en las gentes que cohabitan limitando la diversidad y que sin embargo son aplicados sesgadamente en las imágenes que muestran los *mass media*.

La tradición y la herencia de occidente

En Occidente podríamos hablar igualmente de una herencia simbólica. Sin embargo resulta difícil reconocer su presencia plástica en tan variado número de registros, a pie de calle o en la realidad inmediata. El rechazo, en su día justificado, de la Tradición y el movimiento de globalización de profundo y desconsiderado calado de identificación-desidentificación y riqueza cultural hace que en la actualidad resulte dificultoso asociar nuestras imágenes a unas raíces profundas o de verdadera identidad, y por tanto contactar con ellas.

El referente cultural plástico de actualidad en occidente procede más del Arte y de la cultura aisladas que de la propia vida orgánica y plástica de sus habitante. La plástica no se puede tocar, incluso aunque esté diseñada para ello como discurso estético en un museo. Tampoco hay ya mucha diferencia entre la obra que alberga un museo o la instalación de un escaparate de moda.



Todos los rincones son invadidos por referentes simbólicos



Izda. Toro de Osborne, España.
Abajo. Imagen más actual característica de la Europa globalizada.

Ejemplo iconográfico de la España de los 60, donde la carga simbólica externa estaba más arraigada al carácter e identidad autóctona. Esta imagen es despertada en muchos españoles estando en India. Contraste con la actualidad.



La valoración de una obra de arte se basa en su cotización o en la evaluación político-institucional interesada del momento. No solo para el público en general que sigue las coordenadas generales, sino en el fondo psicológico y profesional entre los propios artistas. Si quizás pudiéramos aproximarnos a una consideración del pensamiento intuitivo individualmente, no existe una vía posible de reconocimiento o desarrollo de la vía o medio de acción intuitiva a nivel de grupo.

La tradición simbólica es colocada como objeto ornamental ‘estético’, bastante desprovisto de tal profundidad de registros y usos como nos encontramos en India. Si bien pudiera permanecer más vivo en algunos sectores, éstos serían casi exclusivos de un entorno cultural concreto, académico, o relacionado con el mundo del diseño, que como vía técnica lo absorbe, incluso usurpa, y representa. Ha perdido grado de presencia y significación en la realidad inmediata de la población más allá de su uso propagandístico, o asociado a una clase, un proyecto articulado discursivamente o un concepto, procediendo del propio discurso artístico.

Existe un gran empeño por extraerse de toda Tradición, y la búsqueda de identidad es también el resultado paradójico de ello. La abolición del carácter tradicional y la búsqueda de una señal de identidad nos ha conducido a nuevas jerarquías sin conexión aparente con la raíz, basadas en clases sociales adquiridas por la posición económica, y con ellas, el sentido del arte ha cambiado.

La simbología que un individuo actual heredada en occidente pertenece a la Historia del Arte, a un apartado cultural-intelectual a la que su familia o entorno puede estar próxima o no, y que él finalmente decide igualmente adoptar e incorporar o no. La cultura nos llega desde un movimiento social exterior, al que se denomina “cultural” y que sería muy esclarecedor matizar comparativamente conforme a las ideas que fundamentan el gráfico de cuadrantes de Ken Wilber que introducimos en los siguientes puntos. En él también podríamos ubicar la procedencia de tales referencias simbólicas, dónde se generan, dónde se desenvuelven, a qué y quiénes afectan, dónde y bajo qué interpretación genera contradicciones y donde se superan, etc. Estas teorías centradas en el ámbito de la psicología transpersonal podría ser también un interesante campo de estudio en relación a la TYD para tratar de dar asiento a una mayor diversidad.

En India el individuo hereda unos símbolos con carga acumulada, con los que se han relacionado sus antepasados, también por herencia, mas desde una cultura que ha adquirido *forma* desde la base, asimilando sucesos y circunstancias mediante la vigencia de la Tradición y de la memoria. Ello nunca ha significado que no se pudiera transgredir desde la heterodoxia, modificar desde la particularidad.

Trasladándolo a la figura del artista como elemento social, este matiz resulta significativo. La *transgresión* es incorporada de modo natural. Desde el denominador común de estos símbolos se comprenden, codifican y descodifican las demás imágenes mayor o menormente figurativas, se construyen y deconstruyen. Así se da una experiencia de la imagen no parcial o aislada, sino que todos sus aspectos proceden y derivan de nuevo a su cosmovisión referencial. Por otra parte, esa herencia aparece permanentemente actualizada. Existe un ‘juego’ social generalizado que permite hacer uso de imágenes de múltiples modos y en múltiples contextos. Esto permite que la realidad plástica, el simbolismo y el lenguaje artístico que desde nuestro punto de vista en occidente estaría en entornos



Calles de Varanasi



Escaparate



Tienda de dulces

muy concretos, allí se pueda encontrar en cada rincón de la India, desde el ámbito rural a la ciudad, desde lo íntimo a lo público.

2.3. IDENTIDAD ICONOGRÁFICA

2.3.1. IDENTIDAD

Incidiremos en que, conforme a su naturaleza o evolución, el individuo hereda *yantras* pertenecientes a la comunidad y la familia en la que nace. El primer *yantra* personal que se le confecciona específicamente al nacer junto a su nombre. Después vendrán otros, los que se le brinden de modo circunstancial o tradicional otros miembros de su familia en celebraciones, nacimientos, enfermedades, ocasiones especiales, etc. o los que él adoptará de modo voluntario.

Cada individuo puede tener *yantras* permanentes o *yantras* circunstanciales, de largo o corto efecto, etc. El nombre del individuo se aloja en el centro del *yantra* personal, del mismo modo que lo encontramos en el *yantra* de Leonardo que ilustran estas páginas. Con su cualidad sonora, el nombre es el *mantra* que hace vibrar y sutilizar su energía en su específica presencia física. Así comienza un desarrollo y queda inaugurando el recorrido del arco descendente pre-personal –como nos indica Wilber- hasta llegar a reconocerse e iniciar la vuelta tras-personal, ascendente, de involución hacia el origen referenciado en el propio símbolo. Lo personal es el medio de integración a la totalidad y el *yantra* su vehículo.

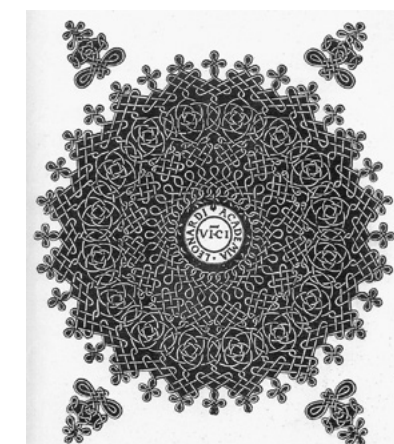
El significado, uso y creación de los *yantras* son transmitidos de generación en generación y por tanto tienen una evolución variable según lo desarrolle cada generación o individuo en el mundo, extendiéndose a otros lugares, o representando a un grupo de mayor o menor preeminencia cultural, etc. Constituyen un campo simbólico creativo en sí mismo, acompañado de todos los materiales y elementos que constituyen el ritual o la rutina diaria enfocada al centramiento y la consciencia.

El valor de la Tradición garantiza que la cadena de transmisión y el significado de base no se rompa, independientemente del rango de consciencia y complejidad en el que sea utilizado. De este modo podemos encontrar tanto manifestaciones eruditas o personales de mayor dimensión estético-artística, como variaciones más convencionales o transgresoras de carácter más popular y artesanal. Todo ello está sostenido por una coherencia y criterios de base que permiten a la sociedad en general el uso de dichos rangos de la imagen a través de la *forma* en sí y posicionarse ante ello.



Mujer que luce un lingam en la cabeza a modo de escultura

Juego creativo, plasticidad



Leonardo



Imagen del templo familiar.

El acto creativo participativo de toda la familia en diferentes grados y escalas de conocimiento y comprensión es la composición del templo familiar. El espacio de centramiento, de conexión con la aspiración, que marca las tareas del día, las relaciones interpersonales, las diferentes motivaciones de los integrantes de la familia. También se trata de un espacio estético y simbólico de exhibición que se muestra con orgullo al visitante.

Múltiples rangos de imagen y uso

Quiero mencionar aquí dos ejemplos, reflejo de la diversidad que estoy señalando.

El primero es en relación a una de las celebraciones de Navaratri. Son nueve días de celebración de las diosas. Aparte de todos los encuentros culturales vinculados a la música, poesía, –esto entendido como hecho en sí, desde nuestro propio concepto de interpretación- y cantos, lecturas, *pujas*, etc., se realiza una verdadera instalación simbólica que representa todas las divinidades. En una gran escala y escalera se procedió a la disposición de entidades simbólicas reales en las que se manifiesta la divinidad. Dispuestas en un cierto orden jerárquico complejo se encontraban en forma de figurillas todos los dioses y diosas y familias, avatares, grandes maestros, pequeños maestros, los primeros seres humanos, los animales, las piedras, los utensilios de cocina, el agua, la tierra, los frutos, los árboles. Pude participar en tal diseño escenográfico, aprendiendo en la disposición y participación en el proceso. A lo largo de la ejecución iba planteando preguntas que se iban respondiendo con la práctica, desde cuestiones más eruditas a las más devocionales o domésticas. Allí podíamos ver desde personajes eminentes de la India como incluso del exterior. Pasamos horas disfrutando de aquella disposición y comprensión de significados que albergaba, así como del trabajo y experiencia de grupo, también con sus jerarquías y roles en el trabajo, etc. Desde la sencillez y la participación comprendí el universo simbólico que merecía su atención y compendia tan extenso y variado rango de seres. Por supuesto, los planetas y estrellas estaban presentes y marcaban temporalmente el ritmo y el calendario.

El otro aspecto se me presentaba en pleno campo, en una plantación platanera donde me guiaban haciendo una interpretación del entorno. Finalmente me condujeron a un lugar significativo. Resumiendo, diré que

Imágenes como ritual comunitario

Instalación, incorporación del yantra realizados con granos, especias y otros materiales en las esquinas del espacio ritual.



allí me señalaron lo importante: unas cuantas piedras pintadas con una más o menos elíptica mancha blanca, conforme a la piedra. Recuerdo mi impresión al preguntar qué era aquello tan apreciado, y la expresión de sorpresa de su cara mientras afirmaba: Siva...!. – Claro, claro... Ese fue, en medio de extensos kilómetros de plantaciones y montañas y miles de templos de diferente rango y escala. Comprendí cómo una persona sin demasiado bagaje ‘cultural’ o académico disponía de un rango de lectura de la imagen que le permitía visualizar al mismo dios, ya fuera representado figurativamente con sus atributos en una estatua de sofisticada manufactura o ya ver el mismo dios en una simple piedra, en ambos con la más trascendente presencia estética.

Estos aspectos pueden ilustrar en cierto modo la elasticidad plástica del hombre en la India, tanto a gran escala como en los pequeños detalles.

Diversidad iconográfica

Podemos hablar entonces de la gran diversidad iconográfica cuyo caldo de cultivo es la plasticidad india que se expande como el moho, las manchas de *betel* -o escupitajos- en la pared, o todos los excrementos y fluidos que forman parte de la vida cotidiana.

Queremos enfatizar el término *diversidad* como una acepción ecológica del término, que después detallaremos cómo proceden del concepto de *brahman*. Lo dejaremos señalado y expondremos aquí una muestra de tal diversidad en algunas imágenes, algunas pinceladas sobre lo que venimos hablando.

En las siguientes páginas presentaré algunas relaciones de imágenes entre las miles en las que queda atrapada mi retina únicamente observando, sólo a través de las *formas*, descubriendo códigos que requieren trascender los propios. En el desinteresado encuentro de ambos ha residido, y aún lo hace, mi inagotable disfrute, tratando de extrapolar el lenguaje formal de las imágenes que se me ofrecen y trasladándolas a los parámetros plásticos que como artista, europea, española, porto conmigo.



Tienda con algunas figuras de dioses antiguas de uso cotidiano

En la actualidad se incorporan todo tipo de imágenes de todos los materiales posibles y estilos



Calle de Benarés.





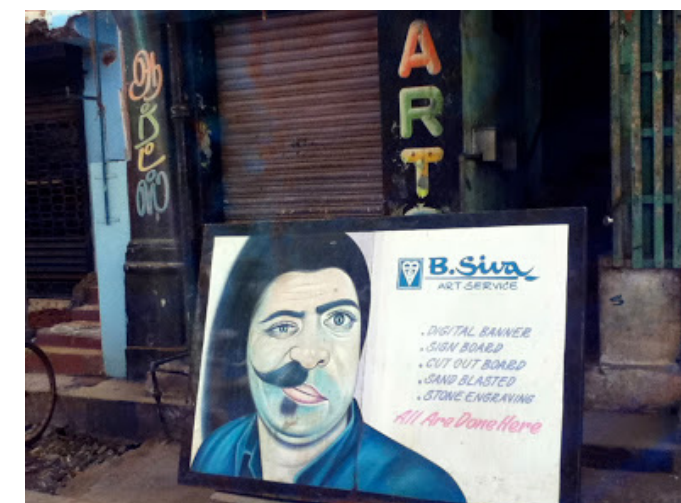
Imágenes sintéticas de dioses.
La presencia de Siva.



Escaparate Louis Vuitton en Europa.
Escaparate.



Obra única.



Servicios de arte y belleza a pie de calle.



Forma plástica.
Escultura, pintura, dibujo, expresión,
volumen, materiales.



Gayatri Gamuz
Artista española residente en la India



Sur de la India. Tamil Nadu.

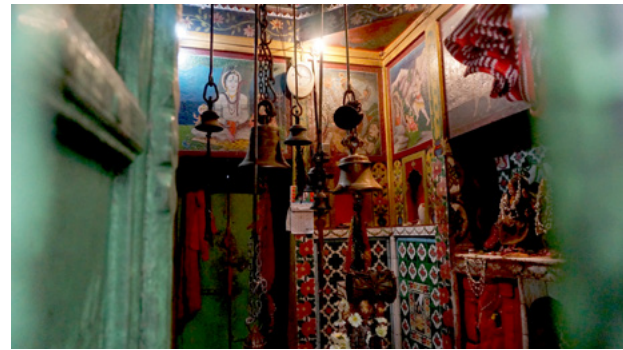




Plasticidad.

Huella gráfica, el símbolo,
espacio interior-exterior.





Plasticidad del templo.
Ritual, instalaciones, *action painting*,
conceptualismo, simbolismo, el objeto



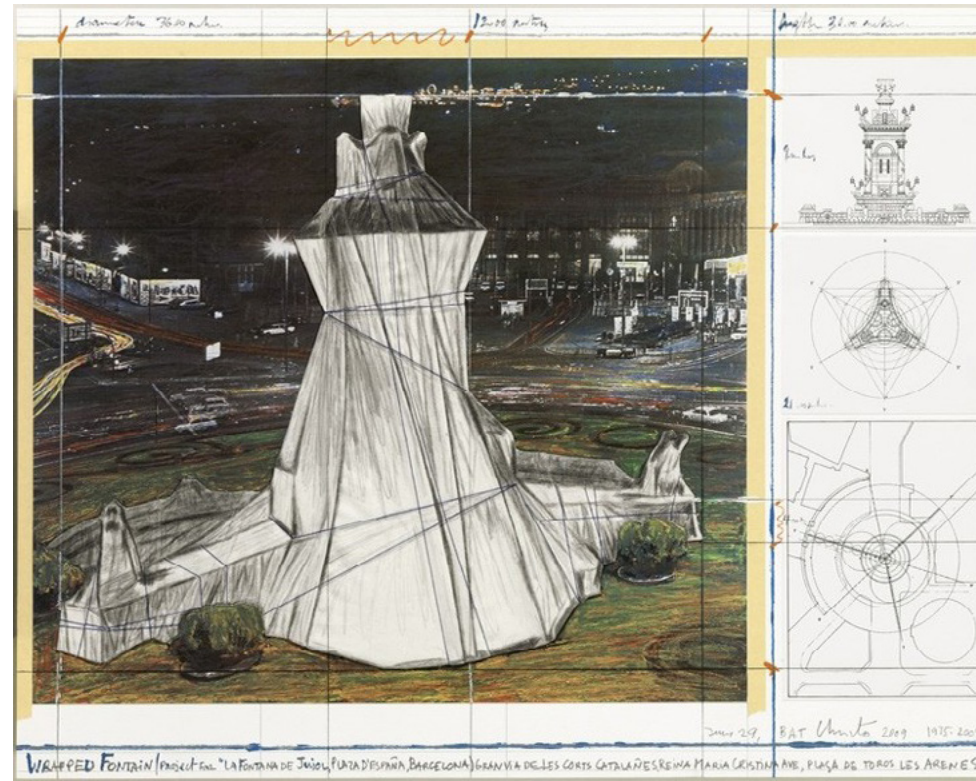
(Izda.) Objeto ritual útil como candelabro. Benarés. (Centro) Botellero de Duchamp. (Dcha.) Obra contemporánea de Avelino Sala.



Izda. Christo.
Dacha. Calles de India



Dcha. Templo en India.
Izda. Christo.

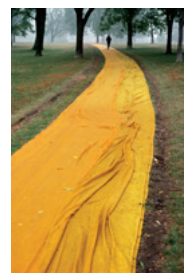


Christo.
Dibujos en los que se encuentra la planta como estructura yántrica.



Izda. Ghats de Benarés.
Dcha. Magritte.

Imágenes laterales. Ghats de Benarés
Imágenes centrales. Christo



Abajo. Templos en India.





Izda. Templos de Hampi y Benarés.
Centro y Dcha. Andy Goldsworthy.

Plástica del templo, abstracción
y naturalismo.



Yuxtaposiciones.



Anish Kapoor.
Formas raíz, formas de la historia del Arte.





La calle como escenario
plástico permanente

Especialmente los Ghats de Benarés son un importante espacio para la explícita expresión plástica y estética en diversas e innumerables tendencias sin discriminación. Su transformación y lectura permanente los convierte en un espacio privilegiado para la contemplación, la reivindicación y la conjunción de la diversidad estilística procedente de toda la India y del mundo entero.

Cada año la subida de las aguas limpia y regenera toda intervención, lo que introduce un sentido de impermanencia solo perceptible con una visión continua en el tiempo, y un cambio de perspectiva para su lectura y análisis.

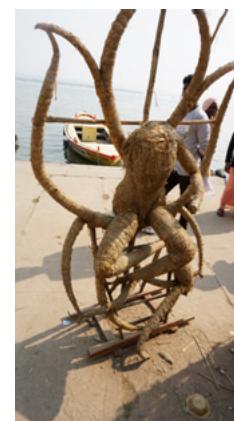


Imágenes diseñadas y usadas
anteriormente en espera a seguir su
proceso ritual en el que un día preciso
serán quemadas en ese mismo lugar.



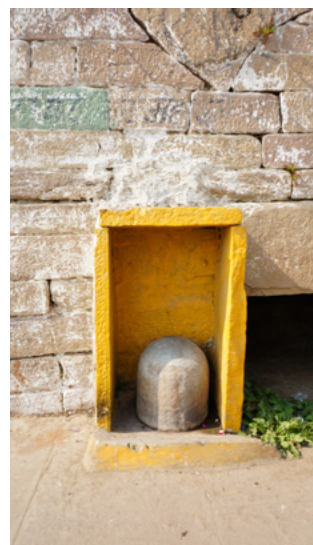
Main Ghat.

La pintura de Siva preside el Ghat principal. Esta imagen es pintada y repintada según su deterioro y la crecida de las aguas.





Espacio y símbolo plástico.





Arriba. Calles de Benarés.
Abajo. Urinarios públicos y puerta de un taller de bicicletas. Tirunvanamalai.





Wall of Creation. Proyecto llevado a cabo por Ravi, en el que convierte un largo muro usado indiscriminadamente como urinario en un espacio intervenido artísticamente con interés de consciencia social y criterios comprometidos de desarrollo del proyecto.

Espacios de convivencia plástica



Ganganani, al pie del Himalaya.



Benarés.
Espacio pictórico-escultórico





Sur de India y costa oeste.



Espacios y leña en torno a los crematorios. Varanasi.



Izda. Materiales muy frecuentes en las calles.

Dcha. Ojos de dioses de diferentes tamaños. Esmalte artesanal.





Escenarios de Benrés.

Visiones contemporáneas.





Aghori sosteniendo el símbolo que mayormente le representa
Ser o no ser

2.3.2. TRADICIÓN-TRANSGRESIÓN Y EL ESPACIO PARA LA LIBERTAD

El trabajo de desapego de identidad es posible en la práctica en mayor o menor medida. Ello dependerá de la natural necesidad de independencia, -las aspiraciones, las obligaciones a las que deba responder el individuo en el sistema social, u otras causas incluidas las kármicas-, y el nivel de restricción social a que tal tendencia natural sea sometida.

A medida que se modifica la posición social en la estructura holónica, la independencia-dependencia del individuo varía a distintos niveles, llegando a producirse situaciones extremas que nos facilitan la referencia. En la India tal imposición sociocultural es muy aguda, mas sin embargo, abraza todas las posibilidades.

Tomaremos como ejemplo la figura del *sadhu aghori*. Perteneciente a la corriente filosófica *sivaísta*, es el ejemplo exponencial de una posición transgresora en todos los órdenes, por definición. Es la figura del renunciante y un ejemplo práctico para la sociedad que en él reconocen todo aquello que no puede hacer cualquier individuo demasiado condicionado por sus apegos, sus responsabilidades adquiridas con el entorno o sus resistencias a desprenderse de lo sistematizado. El pensamiento filosófico o tradición no le excluyen del sistema, no le extraen por ello de su lugar particular en la vida 'real', sino por el contrario, le sitúan en el más elevado orden de *realidad*, fuera del estereotipo general, entre dios y mendigo, visionarios o locos.

Encontramos un paralelismo de esa figura con el artista occidental por la relación que establecen ambos con la idea de transgresión, libertad, creatividad, y espejo social, aunque cada uno lo trabaje desde distintos medios y desde diferentes referentes culturales. El primero, alcanzando *ananda* por la vía mística, ética (-antiética) y el segundo por la vía estética (-antiestética). Dedicado explícitamente al *yoga*, el *sadhu* es un referente para tal vía a través del arte que pretendemos introducir, y una de las grandes sorpresas y afinidades para mí fue descubrir la elevada presencia e incidencia de lo estético en su vida y en su acción.

El *sadhu aghori* pertenece a la corriente sivaísta y también a ella pertenece el surgimiento del Arte¹⁹ y las más antiguas teorías estéticas de la India en las que nos basamos. El Arte nace de la danza cósmica de Siva, que goza de una forma abstracta intrínseca al dios Nataraja, que no es más que Siva en ese preciso momento. Esa *forma abstracta* tiene el poder de reducir al personaje que se halla a sus pies: la ignorancia (*avidya*), representado por una especie de demonio (*Apasmāra*). Así esa *forma* es un torbellino, un vórtex, un foco, un catalizador centrifugador de conocimiento. Es un eje de equilibrio cuyo punto álgido se mantiene en el último dedo del pie. Y el equilibrio, la templanza, y el centramiento en el eje de su superficie de revolución le da el poder de la serenidad. Observemos nuevamente en esto la tríada *forma-función-poder* perteneciente al *Sri Vidya*./

19 Para poder profundizar en esto podemos consultar el libro de COOMARASWAMY, A. K. *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Ed. Siruela, 2006. (1ª- Londres, 1924)



Imagen de Siva Nataraja en el momento de la danza cósmica.

Ese momento en el que el Arte nace es representado anualmente a través de la danza en Chidambaram, templo de Siva Nataraja dedicado el elemento éter.

Un brahmin, un sadhu aghori y una artista

Gracias al motor de nuestra investigación hemos tenido el privilegio de haber entrado en contacto -hecho bastante poco probable- con un *sadhu aghori* de modo muy cercano. Inicialmente pensaba que resultaría difícil encontrar viva o accesible la práctica del *yantra*, por no verse -o no verla yo en tal momento- claramente explícita en templos y en el entorno inmediato, más que en representaciones a veces excesivamente decorativas, teniendo en cuenta su significado. Así lo parece porque implica acceder a ello como una sonda a determinadas profundidades de la realidad, y la realidad puede ser muy densa e inaccesible por las implicaciones y preconditionamientos culturales que entraña.

En la figura del *agbori* encontramos a uno de los más exponenciales practicantes de *mantra-yantra-tantra*. Introduciéndonos en su entorno hemos podido acceder a un significado más profundo y real de lo teórico estudiado. Nos ha sido posible observar a los grupos con los que se relaciona, diferentes tipos de *sadhus* y también brahmines,²⁰ que son los que dedican su vida al estudio y transmisión oral de los *mantras* así como la práctica y comprensión de rituales en los templos en los que el *yantra* se haya siempre presente, en los ashrams o allí donde realicen su trabajo. Estos grupos son los que más presente y consciente tienen el uso tántrico del *yantra*²¹.

Pudimos desplazar a nuestro *agbori* de Benarés al templo más significativo para nuestra tesis en el sur de India, el templo de Chidambaram, templo de Siva dedicado al éter, el quinto elemento, donde se encuentra el más importante Siva Nataraja y una pieza muy significativa no hallada desde el punto de vista del culto en otro lugar²²: el *Sri Yantra* -que podríamos considerar el más completo y referencial de los *yantras*-. En este templo los brahmines tienen una posición especial como 'gestores' del templo, que a diferencia de los demás templos importantes de la India están gestionados por el gobierno. Esto significa que los rituales y actividades del templo



Sri yantra

Representación tibetana, dotada de elementos figurativos que usualmente se hayan implícitos en las representaciones más abstractas puramente hinduistas

20 Casta de sabios, sacerdotes que pueden realizar los oficios, rituales, etc. vinculados a los templos.

21 Recordemos de nuevo la tríada que nos relaciona con la práctica tántrica: *mantra-yantra-tantra*.

22 Esto se debe a que allí estuvo presente el trabajo del gran maestro Shankaracharya, que viviendo en el siglo VIII-IX d. C. consolidó la doctrina *vedanta advaita*, basada en la Unidad que trasciende la dualidad de toda manifestación.



Sadhu aghori de Benarés y brahmín del Templo de Siva Nataraja, Chidambaram, en el Sur de India

se preservan en elevado grado conforme a la filosofía original. En ese contacto con el entorno del templo, se incluía incluso el área residencial privada de las familias de brahmines a la que tuve la suerte de acceder con familiaridad, pude obtener muchas confirmaciones de la posición y el sentido de mi propuesta de tesis. Pude reunir a un *agbori* y a un sacerdote *dikshitar*, (nombre específico de estos brahmines) motivados por las cuestiones de mi tesis, y el hecho excepcional de que un *agbori* de Varanasi visitara este templo del Sur de India. A medida que viajaba con él iba siendo consciente de cómo cambiaba y reaccionaba el entorno a su paso, y cómo sucedían cosas fuera de lo ordinario.

Los tres –un sadhu, un brahmín y una artista- creamos un diálogo que no solo respondía a mi imaginación, sino que era ratificado por ellos en *forma* de imágenes, de leyendas, de significados, también significados parentales de dioses y diosas, que se esforzaban por transmitirme, y lo conseguían. Aquello superaba con creces mi imaginación y aunque no pudiera recordarlo debido a su infinidad de detalles y relaciones, al menos pude confirmar lo señalado y confrontarlo con mis abstracciones de tesis. Para mí era emocionante hallar desde su visión tal reconocimiento y confirmación. Entre ellos mismos el encuentro también resultó excepcional, y yo me sentí muy dichosa de ello, esencialmente por partir del vínculo estético que mi tesis introducía y todos compartíamos.

Todas las nociones que aportadas por la investigación teórica previa y la experiencia íntima con la estética eran invertidas en la realidad para tratar de comprenderla, y tenía tanta coherencia, que podía sentirlo, vivirlo, afirmarlo, como una verdad profunda para mi comprensión. Lo inexpresable se convierte en interno. Y desde experiencias sencillas y poderosas iba penetrando en una experiencia y comprensión profunda de *yoga*, bajo la protección y presencia de seres, puedo decir que “originales”, sumamente arraigados al hinduismo práctico.

Todo se me expresaba a través de la *forma*, la que siempre me acompaña para entender el mundo, mi mundo, nuestro mundo, el Arte, el Artista. La *forma* aportaba la coherencia, y con ella podía viajar a cualquier lugar y en cualquier idioma en la India profunda, de la mano de Babaji, el *sadhu* que me detenía para mirar la luna sin connotaciones románticas estereotipadas, sino con innumerables historias de penetrante sentido cósmico y simbólico; o ante los colores de las arenas, y su contacto con la tierra, o el deleite en la práctica de la plástica²³ en los pigmentos del *bindi* del día, con todo su significado yántrico y abstracción, o ante la plasticidad de la muerte, en cuyas meditaciones era sumida durante horas; o con Moni Baba, cuya comunicación extraordinaria y aprendizaje procedía de su silencio voluntario por 12 años. Siempre desde una comunicación de

23 Debo señalar que en general los sadhus, son considerados hombres “extraordinarios” por sus niveles de práctica, trascendiendo todos los niveles sociales o convencionales que irían desde un *acharya* a un *dalit* (alto brahmín o el último paria). Sus prácticas con la materia pueden ir, desde rebozarse en cenizas procedentes del fuego y las brasas de las piras funerarias, hasta sondear los intersticios del cuerpo a través de la modificación de alimento, respiración, vibración, etc., siempre en relación a la macro-física cósmica y la micro-química física a niveles sutiles. Cuando observas como es su relación con la materia o los movimientos, o miles de pequeños detalles, realmente te das cuenta de cuán en la superficie detenemos nuestra forma de percepción, y cómo el uso de la mente varía según qué aspectos de la misma intervengan y en qué modo.

sorprendentes cualidades estéticas y la consciencia implícita y explícita del Arte.

En toda esa experiencia antropológica que se nos abrió siguiendo los pasos de los sadhus, puedo señalar que, en la comunidad de residencia de brahmines, donde fuimos gratamente recibidos, es donde encontré uno de los más sofisticados templitos interiores domésticos, debido al conocimiento que manejan y la tradición de la familia. No fue posible fotografiarlo porque no está abierto a exponerse a nivel documental, adivino que ello alteraría su naturalidad y eficacia. A mi entender cumplía todos los requisitos de una obra de arte en un alto grado de complejidad de los elementos, lenguaje, participación e intercambio respecto a la experiencia estética de la comunidad, etc. El valor objetual o material estaba presente, pero no tenía sentido alguno para ellos descontextualizarlo de la realidad inmediata y menos convertirlo en ‘objeto’ mediático. Por el contrario, existía una gran consciencia por preservarlo de aspectos de ostentación externa que pudieran incluso restarle poder.

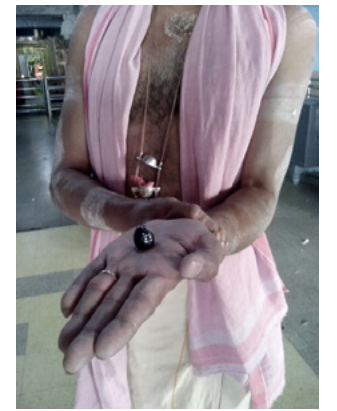
Innumerables pequeños detalles de toda esta excepcional experiencia y otras preciosas aventuras me introducían a lo largo de los días en profundas reflexiones en cuanto al sentido y objetivo de la experiencia estética y su objeto, así como en ejercicios de comparación constructiva respecto a la posición que ocupan el Arte y su experiencia en occidente.

Incidencia en la realidad

La vibración articula por fricción la materialidad de una *forma* en la que poder manifestarse, alojarse y sonar. Energía y materia, van unidas. Un símbolo, una imagen reúne ambos significados. El diseño y evolución de la misma que sucede en el *yantra*, convierte la imagen en vehículo devocional, herramienta de trabajo de yoga e intervención en la realidad por medio de la transformación de la energía que incide y repercute en el entorno. Es por ello una herramienta de contacto y acción con el presente y la realidad cotidiana como aspecto también de lo trascendente.

El poder de la imagen participante de la geometría sagrada incide directamente en la vida real. Con la forma yántrica, al igual que ocurre con el sonido o el mantra, es posible activar procesos de ‘sanación’ basados en la obtención de equilibrio e integración por medio de la *resonancia de formas atractoras*. No puedo afirmar objetiva o positivamente en qué medida son efectivos para conseguir los fines propuestos. El uso generalizado de ellos podría constituir un factor de consideración y evaluación, mas dispongo de mi experiencia personal e intuición para corroborarlo. La experiencia más contundente e inmediata fue a través del poder del mantra por nuestro *agbori* en una ocasión muy concreta en la que se desencadenó una reacción por parte de una persona que iba a visitarle. Más este tipo de cosas, que pudieran tener más impacto o sensacionalismo no han sido el principal objeto de mi interés. La lectura de su incidencia en la realidad ha sido en muchas otras ocasiones mucho más sutil y no por ello menos conmovedora.

La entrega cotidiana y el trabajo estético que reúne el uso y la elaboración plástica merece una profunda consideración, no para otorgarle ninguna categoría artística, sino para hacernos reflexionar acerca del alcance que puede adquirir la obra de arte sin hallarse necesariamente catalogada, encerrada en un museo o por hallarse presente en el mercado económico o juego de todo tipo de poderes.



Lingam portátil personal

Este es un modelo estético que permanece escondido. Se trata de un lingam esencial que el brahmín de un templo porta colgado al cuello en una cajita, y que sirve de vehículo de atención y consciencia elevando la capacidad energética del individuo que lo porta. Generalmente las formas bajo una convención o comprensión social como esta, están abiertas a la modulación personal del que las confecciona. Creemos que cumplen muchos requisitos como pieza artística desde el punto de vista de arte contemporáneo.



Dibujo de kolam del Sur de la India

Dibujo presente y cumpliendo una función en la rutina diaria y el objeto cotidiano



Imágenes pertenecientes al libro de A. Besant Formas del Pensamiento

En este libro se exploran algunas formas y sus cualidades como resultado de modulaciones vibratorias procedentes del pensamiento, más o menos afectado por pasiones y algunos estados emocionales.

Del mismo modo que política debió separarse de religión como materias identificadas o diferenciadas -aunque puedan relacionarse positivamente bajo algunas garantías o valores de base desde el aspecto de espiritualidad-, el Arte también puede y debiera independizarse de otras áreas y cobrar un valor y una consciencia propias de mayor dimensión y, sobre todo, de mayor proximidad al hombre y al conocimiento, que consideramos es su lugar más apropiado, ya esté ensalzado en una galería o expuesto a pie de calle en el caso de que haya de extrovertirse o exponerse.

El cuerpo y el mapa

Desde el yoga y su trabajo de re-cohesión de todos los cuerpos que se dan en un individuo, incidiendo en el interior por una conexión indivisible con su análogo exterior, podemos identificar nuestra apariencia externa, nuestra piel, como la membrana moldeable y permeable que comunica ambos espacios.

Después de haber convivido con yoguis compartiendo las 24 horas de procesos, hábitos, rituales, enseñanzas, atención y transmisión social, etc. he podido observar y comprender muchos usos de la plástica yántrica en el interior y exterior del cuerpo, como parte de rituales especiales y prácticas cotidianas, y cómo se establece la conexión con los yantras exteriores. He dibujado con ellos basándome en la TYD, corroborando sus criterios con los por mí elaborados conforme a la teoría y práctica personal. También ha sido muy divertido descubrir sus dibujos, basados en su experiencia yóguica, en relación al cuerpo, a su estructura ósea y flujos de energía, etc -, o sus mapas de ruta, o sus estilos a la hora de pintarse a sí mismos. Muchos de esos dibujos me recordaban, entre otros, pero muy especialmente, a algunos dibujos de Beuys y art brut. Facilitado por su presencia, también he llegado a obtener visualizaciones espontáneas de formas y colores muy concretos y relativas a la modulación o estados de diferentes partes del cuerpo. Muchos de ellos podrían estar relacionados con los dibujos que Annie Besant introduce en *Imágenes de pensamiento*. Recuerdo incluso haberles enseñado dibujos e imágenes de libros seleccionadas por mí y de gran abstracción, que ellos se disponían rápidamente a describir o considerar y cuyas interpretaciones, independientemente de su capacidad argumental resultaban de gran lucidez. Lo que me permite su ratificación o certeza es la coherencia -conceptual o mental en sentido amplio- que entre ellos se da, sobre todo a partir de la imagen. Quiero señalar aquí que se establecen rutas y conexiones de carácter interno, como si de un mapa cósmico-orgánico se tratara, y que cada uno confecciona y puntualiza a su manera. Ese mapa se halla dibujado también en su propia piel, lo dibujan y redibujan constantemente en su frente -que es lugar prioritario para todo hinduista y que considero el espacio plástico de mayor preeminencia y de importantísima significación generalizada- y ojos, puntos, líneas y otros símbolos en brazos, piernas, etc., así como gesticulado en posturas de yoga que se adoptan permanentemente en posiciones, gestos, etc., y cuyas estructuras compositivas eran descritas en los estudios de Alice Boner, y otros tratados de arte.

Pero hagamos una mención al exterior. Del mismo modo que trazan mapas de su cuerpo interiormente, asimismo he visto bellos trazados de sus mapas de peregrinación. Como constelaciones de significado diseñan su *yatra* -ruta de viaje- con el que recorrer el cuerpo de la India, en la que todos los órganos de los dioses se hallan representados por niveles, analogías, simbologías e interrelacionados conformando de nuevo una constelación de puntos de recolección de poder, que el devoto recorrerá en diferentes

modos de peregrinación, conforme a su *sadhana* o trabajo personal. Los mismos sadhus reconocen estas rutas como trazados yántricos. Añado como ilustración un pequeño lugar donde hallé un bello “trabajo en proceso” de ‘land art’. Era construido por unos babas que se encontraban allí diseñando, plasmando y compartiendo naturalmente. Estaba conectado como pequeño Kamakya con el Gran Kamakya o templo dedicado a la vagina de Parvati, y que es un lugar muy significativo de peregrinación para *agboris* y en general. Las connotaciones y prácticas con la *shakti* o energía femenina, etc. daría para muchas valoraciones.

En cierto momento quedó también bastante claro que los yantras no debían ser necesariamente visibles. De hecho éstos podrían considerarse los más poderosos, pero ello requiere realmente de la maestría en ejecución e intención de un ser poco condicionado. Igualmente, los mantras no necesariamente deben ser audibles exteriormente. Con los babas aprendía conceptos aparentemente muy sencillos pero de una gran profundidad. Solo podía entender aquel conocimiento y sus interrelaciones por mi condición de artista y adhesión ‘objetiva’ a la forma. El desconocimiento del hindi como traba inicial finalmente la entendí como una gran ventaja a la hora de acceder a otros lenguajes más plásticos.



Tantra Art [TA-117]

2.4. LA IMAGEN Y SU ESPACIO

El espacio esencial

Una TYD cuyo elemento regente es el éter, o quinto elemento, le corresponde según el hinduismo el elemento constituyente relativo al espacio.

Venimos hablando de que al individuo ya le corresponde al nacer una *herencia simbólica* orgánico-organizada que le ampara, y por tanto de la importancia de la imagen como factor de posicionamiento específico del hombre, abarcando los diferentes órdenes de su lugar en el mundo.

Queremos relacionar ‘ese lugar en el mundo’, con el espacio. Según la práctica de *kriya yoga*²⁴, se trabaja con la repercusión en la consciencia desde el punto de vista del espacio. El espacio que concedemos a todo: a los que nos rodean, a una idea, a las emociones, a los conceptos, a cualquier elemento de la vida humana, es el que les otorga o no presencia y poder. Tal meditación tiene una gran repercusión práctica. Por tanto el espacio es determinante en el trabajo de yoga como restitución del equilibrio no solo en el plano físico, sino que abarca otros niveles de la Cadena del Ser, trabajados específicamente por la diversas tipologías de yoga, que si bien están diferenciadas por una práctica específica, conforman una unidad completa e indivisible.

El espacio, coherentemente, solo es concebible desde la cualidad plástica.

24 Tipo de yoga o conjunto de técnicas de meditación.

Fundamentalmente nos situamos en él, y lo creamos, por medio de la concentración-meditación-contemplación. Ya hemos dicho que *silpa* yoga es cuando esa meditación está dirigida a la intervención plástico-estética, artística.

Por medio del *espacio* conectamos con nuestra TYD. El *espacio* es la sustancia esencial del quinto elemento.

Los cuatro cuadrantes de la visión integral

Sin poder ir al detalle sobre la importante concepción del *espacio* en el pensamiento indio, desde él y la consciencia presentaremos aquí el gran y esclarecedor trabajo de Ken Wilber, investigador estadounidense cuyos intereses versan principalmente sobre filosofía, psicología, religiones comparadas, historia, ecología y misticismo, y uno de los pilares estructurales de pensamiento de nuestro trabajo.

Observando con su gran bagaje formativo una relación subyacente a todas las culturas, pensamiento, etc. comenzó a desarrollar una teoría integral, donde articula de forma trans-disciplinaria gran cantidad de perspectivas para abordar el fenómeno humano utilizando el modelo AQAL (los cuatro cuadrantes) que esencialmente presentó. Para promover y avanzar con esta propuesta, en 1998 fundó el “Instituto Integral” un centro de estudio para investigar las distintas aplicaciones de lo que denomina *enfoque integral*.

Establece una jerarquización de los distintos ámbitos de la realidad, incluyendo sociedades, visiones del mundo, niveles de conciencia, modelos políticos, etc., desplegándose en cuatro cuadrantes: el interior-individual, el interior-colectivo, el exterior-individual, y el exterior-colectivo. Los abreviará con las siglas SI (cuadrante superior izquierdo), SD (superior

derecho), II (inferior izquierdo) y ID (inferior derecho)

Profundizar en estos cuadrantes constituye una primera base para situar el desarrollo de nuestra TYD.

Uno de los aspectos más apasionantes es cuando introduce en cada espacio toda una graduación relativa al desarrollo del hombre como individuo, como grupo, etc. Nos remitiremos a sus libros como base fundamental de comprensión. En este último cuadro de detalles (figura 5.2), podemos analizar la evolución en términos de biología, física, antropología, etc. superponiendo en capas muy diversas áreas de conocimiento y sus conexiones con los demás cuadrantes.

Por ejemplo, el cuadrante SI puede resultar muy esclarecedor en términos de pedagogía del dibujo, observando en qué momento formativo se halla el niño, joven o adulto y observando cual es el estadio que ocupa desde el punto de vista de la imagen o de su relación con el exterior en otros cuadrantes. Si bien no pretende ser algo rígido, resulta muy útil orientativamente para observar esas relaciones y cual es el posible trabajo a utilizar en función de un desarrollo equilibrado u otros objetivos e intereses de la TYD aplicada.

Como artistas, lo contemplamos todo con nuestro modelo de referencia y entonces es donde observamos las grandes analogías y conexiones. También como él ha hecho con grandes pensadores, hemos hecho un ensayo con grandes referencias de maestros del Arte. El propio intento en sí mismo, al practicarlo resulta esclarecedor y me ha aportado bellos debates con artistas colegas.

Una TYD interesada en desarrollar criterios de análisis y evaluación

El cuadrante que aquí introducimos es uno de los gráficos que elabora Ken Wilber para explicar sus teorías. En su valioso intento de elaborar un paradigma de comprensión que explique y ubique visiones opuestas o complementarias, elabora una serie de gráficos que sería interesante desarrollar en relación a la comprensión específica de la materia artística, de modo aislado y en relación a otras materias sobre las que se basa la evolución del hombre desde muchos aspectos. Con ellos estructura de un modo claro y sorprendentemente coherente el contexto específico en el que se produce cualquier tipo de manifestación, ya sea religiosa, social, política, cultural, etc.

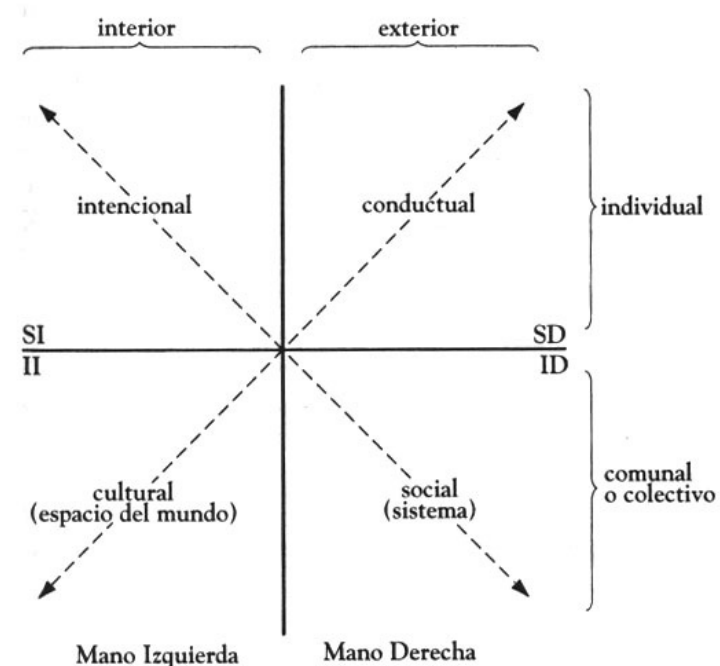


Figura 5. 1. Los cuatro cuadrantes

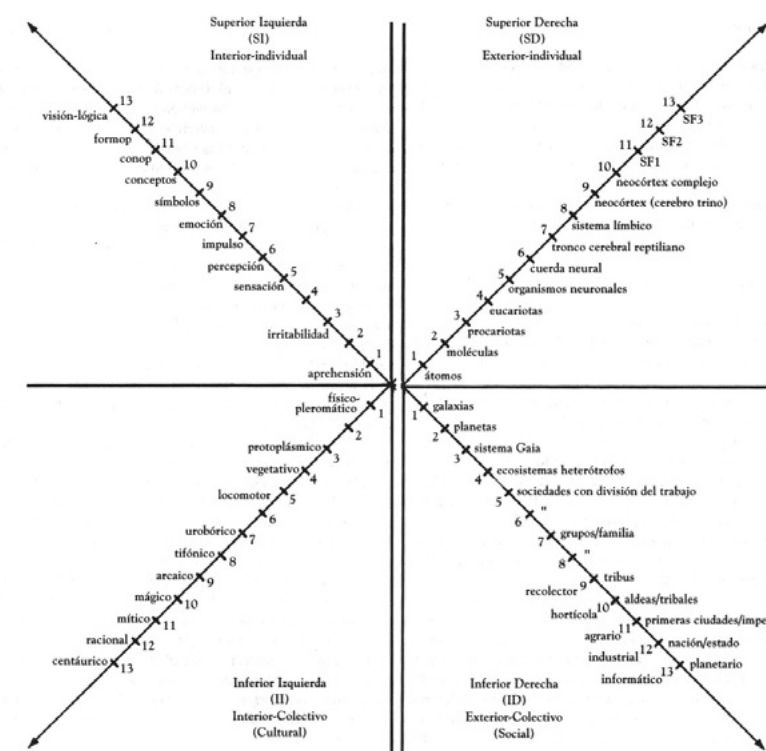
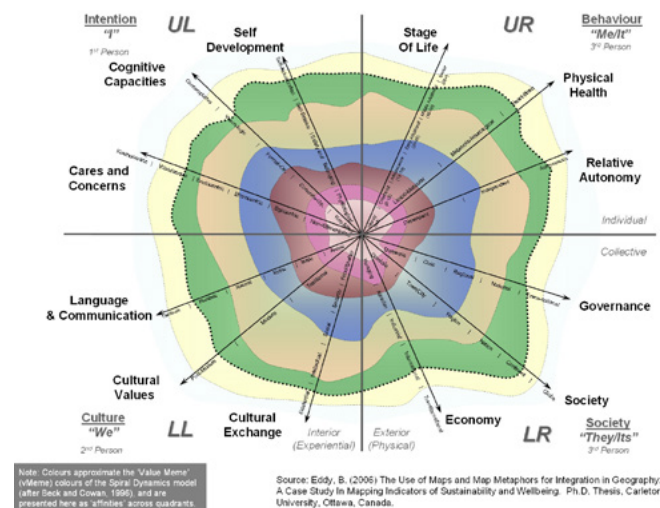


Figura 5. 2. Algunos detalles de los cuatro cuadrantes

Detalles de los cuadrantes de Ken Wilber.

En este cuadrante nos parece especialmente interesante el carácter evolutivo partiendo del centro y sus niveles, que podemos interrelacionar y considerar desde el punto de vista de la forma, la estética, la historia del arte, el arte, el dibujo, etc.



Otras interpretaciones de los cuadrantes de Ken Wilber.

En el podemos ver su practicidad a la hora de abordar temas y especializaciones.

practicaría a jugar con este análisis. El fin último sería aplicar consciencia de dónde y por qué podríamos estar situados y en qué forma trascenderíamos la posición individual y conectaríamos con el entorno, identificando la realidad orgánica a la que pertenecemos y como merece la pena poder tener una visión de conjunto, y de unidad, integral, trascendiendo cuestiones competitivas, desarrollando un criterio por el que ubicar una serie de valores por los que nos guemos para elegir un artista u otro en un proyecto dado, etc. En este esquema de repente cobran significación muchos conceptos y campos vinculados al arte que podrían pasar desapercibidos o desconectados

El análisis podría ir destinado a evaluar las posibles relaciones con diferentes disciplinas en otros campos tanto artísticos como científicos, a las manifestaciones simbólicas que se dan en cada cuadrante, manifestaciones

En el cuadrante superior, Ken Wilber nos sitúa a algunos teóricos significativos como modelo de interpretación de cada cuadrante. Nuestra propuesta es hacer lo mismo con diversas materias y temas de la plástica y la estética.

Un ejemplo lo situamos en la imagen de la derecha.

artísticas, y una amplio grupo de consideraciones estéticas, históricas y plásticas.

2.5. PRINCIPIOS DE COSMOLOGÍA MANDÁLICA DEL DIBUJO

2.5.1. FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Para introducirnos en el complejo contexto iconográfico del que venimos hablando desde una base transcultural accesible, trataremos de llevarlo a un plano esencial lo más objetivo posible y por ello partiremos del análisis fenomenológico del objeto principal: la *imagen en sí*.

Por un lado, la imagen implica una relación con su referente, o el motivo que presenta o representa.

Por otro lado, se da la relación de esa imagen con el sujeto. El sujeto sería aquel que recibe o recrea tal imagen, según sus posibilidades perceptivas y su filtro interpretativo. El sujeto que en este caso tendremos en cuenta será únicamente el Hombre, que es el que propiamente idea o conceptualiza

| | | | | |
|------------|--|--|---|---|
| | <p>CAMINOS DE LA MANO IZQUIERDA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Interpretativo • Hermenéutico • Conciencia | <p>CAMINOS DE LA MANO DERECHA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Monológico • Empírico, positivista • Forma | | |
| INDIVIDUAL | <p>Freud C.G. Jung Piaget Aurobindo Plotino Gautama Buda</p> | <p>B.F. Skinner John Watson John Locke Empirismo Conductismo Biología molecular, neurología, etcétera</p> | <p>Interior Introversión SUBJETIVO (sujeto)</p> <p>(SI)</p> <p>Morandi Frida Khalo Louis Bourgeois Odilon Redon Yves Klein Malevic?</p> | <p>Exterior Extroversión OBJETIVO (objeto)</p> <p>(SD)</p> <p>Dalí Gordillo Ramón y Cajal Mondrian (Realismo)</p> |
| COLECTIVA | <p>Thomas Kuhn Wilhelm Dilthey Jean Gebser Max Weber Hans-Georg Gadamer</p> | <p>Teoría de sistemas Talcott Parsons Auguste Comte Karl Marx Gerhard Lenski</p> | <p>(II)</p> <p>J. Beuys Duchamp (Action art) (Tantric Art) Friedrich</p> | <p>(ID)</p> <p>Picasso Diego Ribera Andy Warhol Manzoni? (Carteles rusos)</p> |

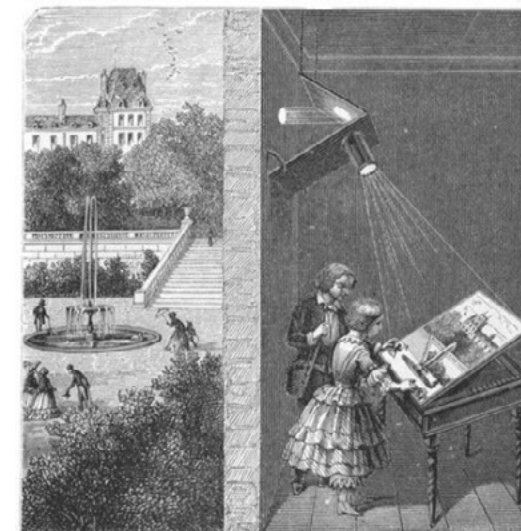


Imagen que utiliza Hockney en su libro *El conocimiento secreto* trasladando la imagen del exterior a un interior.

Aquí ya podemos observar la intervención de un mecanismo que capta, extrae o traslada cierta información de la realidad convirtiéndola en imagen. Este mecanismo, es el mismo que efectuaría el ojo, y debiéramos plantearnos en que medida capta la realidad completa, o solo aquellos aspectos para el que el mecanismo está diseñado, teniendo en cuenta, que son aquellos aspectos relativos únicamente al sentido de la vista.

Podemos observar cual es la independencia o autonomía de la imagen respecto a la supuesta realidad objetiva y el ojo o individuo que lo mira

la imagen, y del que tenemos más clara información respecto a su proceso perceptivo. Incluso podríamos plantearnos la duda de si existe verdaderamente una imagen más allá de la interpretación del Hombre, ya que no esta claro como la reciben otros seres. Esto nos llevaría a pensar si verdaderamente la realidad que percibimos podemos considerarla “objetiva” en sí misma, o es simplemente una convención que abarca ciertos rangos de percepción estándares.

Mapa fenomenológico

Para abordar este tema consideramos de fundamental interés elaborar un mapa conceptual que recoja la compleja fenomenología de la percepción²⁵ y en el que poder contextualizar la experiencia estética acorde a una TYD. Ello implicaría, la consolidación e interpretación unificada de un modelo de *ver* referencial que recogiera los factores orientales y occidentales, que así gozaría de carácter general más universal, integrando adecuadamente todos los elementos que participan. Así, podríamos analizar cuáles de esos aspectos están presentes en ambos sistemas y cuáles no, estudiando las posiciones y considerando las razones de las diferentes corrientes estéticas a lo largo de la historia.

En nuestro proceso de investigación hicimos un ensayo de ese mapa. Reflejaremos aquí lo que consideramos de especial interés²⁶ debido a que nos ayudará a comprender la esencia de la estética hindú en la que se funda nuestra tesis y se podría dar un giro al valor general que le atribuimos a la imagen y los significados estéticos que entraña.

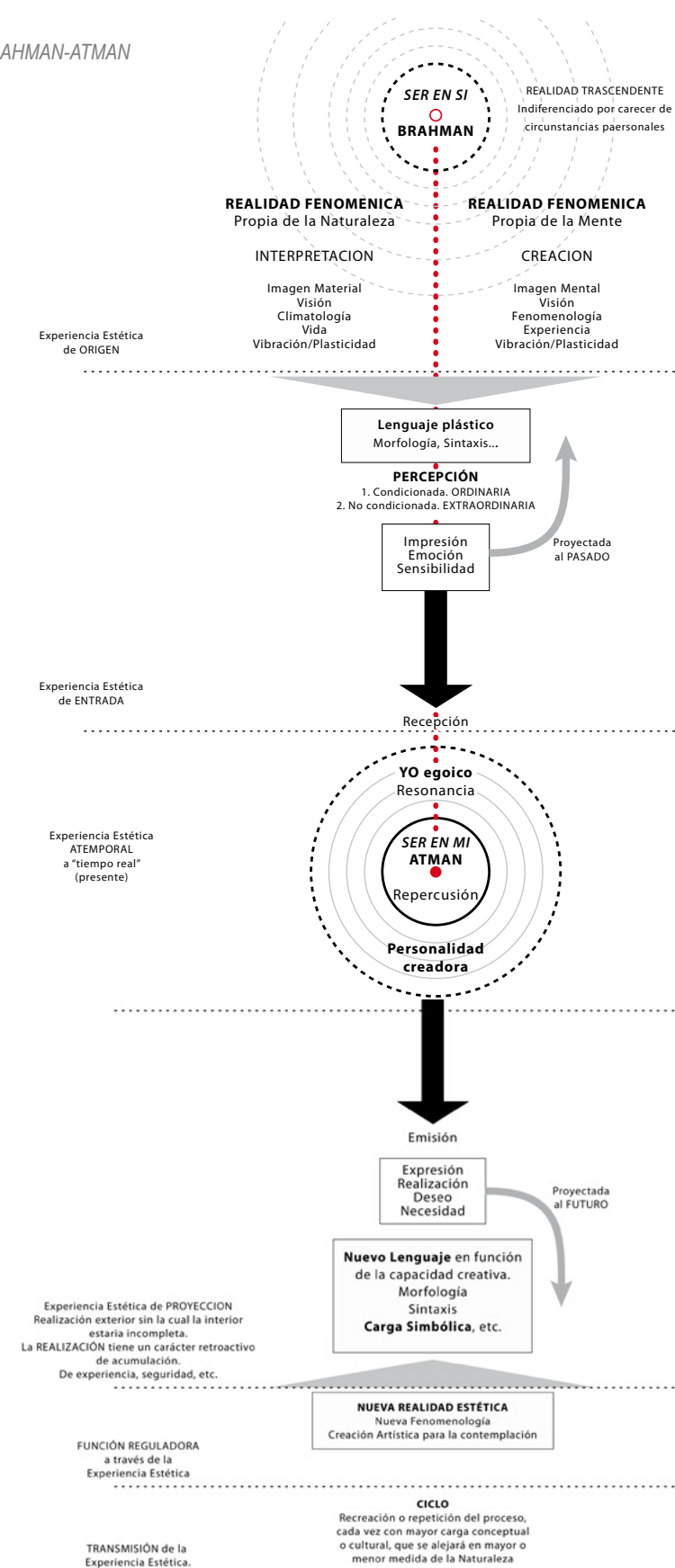
Ello tendría como consecuencia hacer una revaloración que nos permitiría reubicar y concretar mayormente algunos aspectos básicos y fundamentales para la comprensión específica de la *forma*: cuál es el alcance de su delimitación material y su cualidad inmaterial; la experiencia estética que entraña, tanto “subjetiva” como “objetiva”; su posición general en el Arte y la relación ontológica, psicológica, etc. que representa tanto con el emisor de la obra como con sus receptores; la reflexión de los conceptos asociados a sus estilos artísticos históricos y que no se pueden considerar universales o rigurosos más allá del momento y mentalidad histórica a que pertenecen; y por último, nos facilitaría la aplicación o modificación de la visión crítica conforme a unos ‘criterios’ de base por contener aspectos ampliados y verdaderamente más universales, sin ceñirlos a una opinión o evaluación restringida por un filtro cultural. Estas son solo algunas implicaciones. Señalaremos al menos el principio que afectaría a todos ellos.

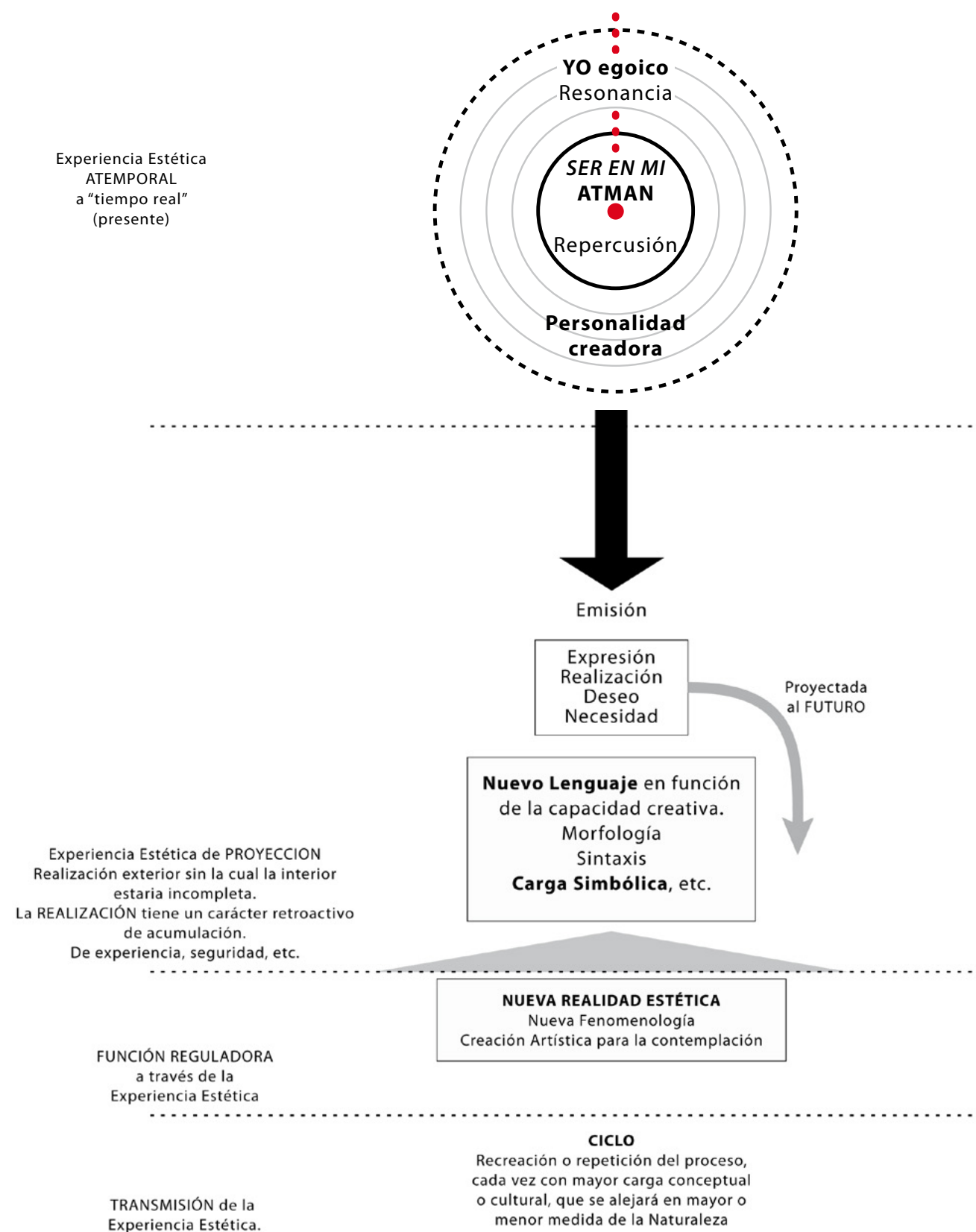
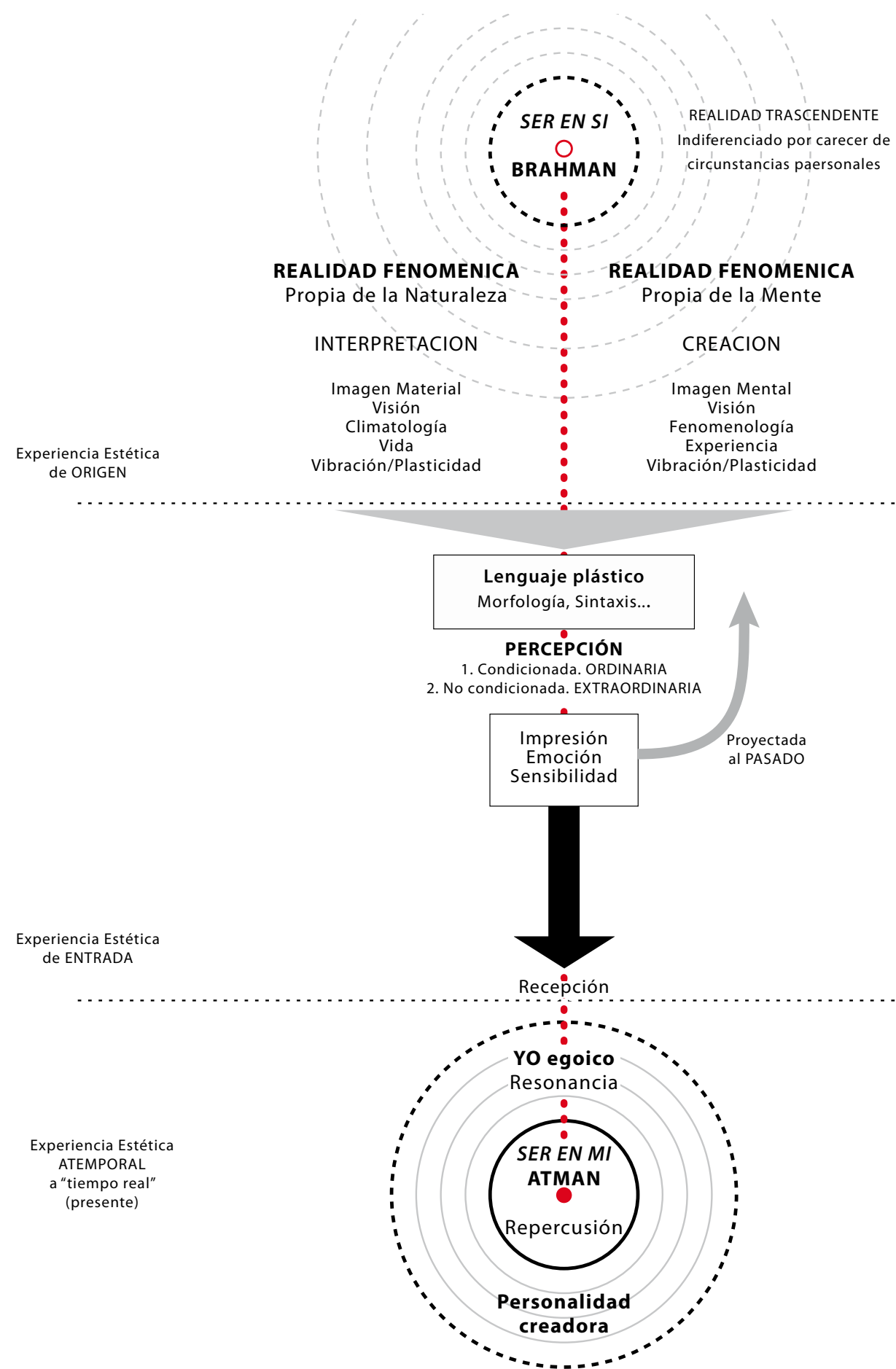
En dicho mapa, que mostramos a continuación, debemos hacer presente o podríamos ubicar el espacio relativo a la *realidad trascendente*, que podemos llamar espiritual o no, y que se ciñe o queda vinculada a una resonancia y repercusión material que le son reflejo, como causa o consecuencia de la misma.

25 Referencia a la obra del filósofo Merleau-Ponty, por cuya obra y aspecto fenomenológico del arte fui cautivada previamente a introducirme en la filosofía oriental, y que a pesar de no estar claramente sistematizado, podría ser entendido conforme a nuestro modelo, y tiene valor como reflejo de la necesidad de hacer una reformulación fenomenológica de la experiencia estética de carácter universal.

26 Esto daría pie a una línea de investigación fundamental.

FENOMENOLOGÍA PLÁSTICA BRAHMAN-ATMAN





Hacia el referente de lo concreto

El primer aspecto a considerar en el gráfico es la doble vertiente fenoménica en la que se puede identificar una imagen.

Diferenciamos sintéticamente dos aspectos de tal imagen: 1. Como realidad fenoménica propia de la Naturaleza, y 2. La realidad fenoménica propia de la mente.

Ambas conformarían una experiencia estética de origen que al ser recibidas en la mente del ser estético conforman una imagen mixta, en mayor o menor medida, capaz de despertar una emoción estética a través de su plasticidad. Tal plasticidad podría ser una proyección elaborada en nuestro cerebro, en nuestro cuerpo, que produce un gozo.

¿Pero cuál sería el referente de tal imagen no coincidente con la imagen física que tenemos de la realidad?

Concepción abstracta referencial: Brahman y Atman

Ese referente indeterminado que determina todo, en hinduismo sería denominado *Brahman*, o lo que nosotros identificaremos como *ser en sí*. *Brahman* es considerado la esencia o germen vital, inteligencia cohesiva o 'mental' superior de todo ser o ente natural. Es una vibración de origen, que moviliza energía-materia haciéndola más o menos sensible, más o menos densa, más o menos sutil, conforme a sus contingencias. Por lo tanto, en la imagen -como en la naturaleza de la que forma parte-, se dará una movilización vibracional que constituirá la materia en diversos rangos. Uno de ellos será el físico, otro de ellos será el mental. Otros podrían ser el instintivo, el emocional, etérico, etc.

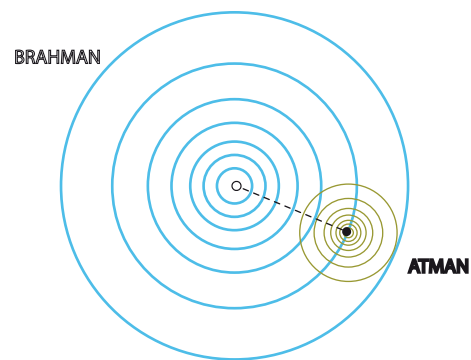
El *Ser en sí* es por tanto una frecuencia vibratoria de múltiples rangos invisibles de los cuales algunos se hacen visibles. Como podrían serlo las vibraciones de luz que determinan colores perceptibles y no perceptibles, el *Ser en sí* sería la Luz, de la que tales colores proceden. Se encontraría en el origen de la percepción de igual manera que podríamos entonces separar un color de su objeto, es decir, en el caso de una manzana roja, podríamos separar por un lado la manzana y por otro el rojo como entes aparte, ya que el color no sería más que una particular incidencia de la luz en la materia. Pudiera ser de otro color en el caso de que tuviéramos ojos con los que percibirlo.

Explicar esto es como tratar de explicar en unas líneas por qué la luz es onda y corpúsculo simultáneamente. Vibración podría ser la relación activa y motora entre ambas.

Del mismo modo en que una onda o nota sonora emitida, obtiene su reverberación en el alma de un instrumento musical cercano en la misma gama tonal, así la vibración procedente de *Brahman* sobre la Naturaleza obtiene su réplica en el cuerpo instrumental o alma del hombre, denominándose *Atman*. Como si de una réplica sísmica se tratara, el *atman* particular gozará de cierta autonomía respecto a su premonitor *brahman*.

Así *brahman* tiene su propio ámbito de repercusión creativa en la Naturaleza, y *atman* cuenta con el suyo propio en el cuerpo humano como réplica.

La resonancia de *Brahman* en el interior del hombre se denomina *atman*.



Brahman y *atman* vibran al unísono, ante la misma nota. El medio de resonancia del primero es el universo manifestado en su totalidad. La caja de resonancia del segundo es el cuerpo y materia que constituye el hombre y que nombrándose se distingue a sí mismo conceptualmente, estableciendo sus límites, como distinción conceptual del resto de materia universal, estableciendo sus límites convencionales -'objetivos' 'científicamente'- en su piel, es decir, en la materia física perceptible por los sentidos ordinarios.

A *Brahman* en nuestro gráfico le llamamos *Ser en sí*, y a *atman* le denominamos *ser en mí*, por ya encontrarse personalizado y sujeto a ciertos límites que personalmente establecemos, consciente e inconscientemente.

Esta es la clave esencial de la cosmología hinduista que determina toda posterior consideración, siendo necesario hacer uso de una terminología adecuada y precisa que nosotros quisiéramos consensuar desde una concepción plástica.

La determinante fenomenología de la imagen quedaría remitida a un referente más allá de la apariencia fenomenológica en la que circunscribimos la realidad. Como elemento simbólico, aceptaríamos denominarle divinidad. En el hinduismo, la realidad objetiva, sin contingencias, es *brahman*.

El triángulo o prisma transparente por el que la luz se descompone es tradicionalmente identificado como el símbolo del Dios supremo. El *yantra* genérico esencial es ese triángulo.

De este modo la *realidad* sigue siendo la referencia, ya plasmada física o mentalmente -siendo ambas una amalgama indivisible-. Tal realidad plástica se refiere a una abstracción-concreción existente, presente, de la que quizás solo podemos mostrar su reflejo, ya sea en una pantalla fotográfica o en el marco de una obra de arte más o menos figurativa.

En ambos casos, el referente de ese reflejo latente de facciones fenomenológicas ha de existir necesariamente, ya que se manifiesta a través del fenómeno plástico.

Pulsiones originales desencadenantes

Tales concepciones abstractas referenciales como sustancia vibratoria constituyen el medio idóneo para poder integrar el aspecto espiritual o trascendental dentro del Arte desde una TYD sin comprometernos con creencias o inclinaciones específicas que nos sitúen subjetivamente en la realidad trascendente. Podremos, como artistas imagineros, utilizar objetivamente su simbología, que nos muestra la hoja de ruta conceptual y plástica. A otras disciplinas, por medio de otros lenguajes especializados, epistemológicamente, les ha sido más difícil hacerla prevalecer, perdiéndose en demostraciones planas imposibles para demostrar su multi-, o mejor dicho, su trans-dimensionalidad en las esferas de lo físico-mental-trascendental integradas.

Hay más aspectos o rangos de lo no visible o perceptible que no llegan a ser considerados o aislados conceptualmente en nuestro gráfico. *Brahman* es sin embargo la referencia ulterior. Sin tal referencia, los grados intermedios se encuentran desubicados, incoherentes. Metodológicamente, después de zambullirnos en el inmenso universo o cosmología hinduista hasta perdernos en la ebriedad de significados, optamos por señalar como constelaciones los puntos clave referenciales que permitirán no perdernos y sobre los cuales podremos dibujar más relaciones complejas a la carta, es

decir, confeccionando nuestra propia carta de navegación con la que poder escudriñar significados específicos y navegar en la completa cosmología. El conocimiento es vasto y está estructurado. Los indólogos y estetas de tradición hinduista nos abren camino para entrar en los detalles, pero nos perderíamos en ellos si no trazáramos nuestro propio mapa. En nuestro caso nuestra visión responde a un Dibujo, nuestra tesis. Por esa inmensidad de concepciones y detalles los estudios especializados quedan muy lejos de la comprensión inmediata del artista, que finalmente pierde la motivación por la dificultad de asumir tan vasto conocimiento. Este es el sentido de nuestra aproximación por medio de la tesis y la dimensión a la que apunta.

Por otra parte, se pretendería no situar este aspecto espiritual o trascendental en un orden de creencia, sino en un orden de realidad. En el caso del hinduismo la *realidad* es Brahman. Por ello Brahma es el dios de la Creación. Y Siva es el creador-destroador. La consorte del dios Brahma es Saraswati, y en ella se revela el conocimiento, las ciencias, la música y las artes. En nuestro caso, nuestra realidad es la *forma*, aquella con la que el artista o dibujante trabaja.

El cuadro conceptual explicativo que nuestro²⁷ trataba de ser una aproximación germinal a la realidad de la creación plástica del *ser* que la genera, ya sea éste considerado individual, o trascendente de esa individualidad. Por ello nuestra aproximación ontológica y antropológica.

En el pensamiento hindú estas dos consideraciones son denominadas, como hemos dicho, *atman* y *brahman* respectivamente.

Brahman es la pulsión, la *esencia vital* que subyace a todas las cosas y las conforma. Todos estamos unidos por una misma fuerza, que nos una dentro de una *naturaleza común* reflejada en la *forma* de la naturaleza física que percibimos, y de la que no percibimos por medio de los sentidos ordinarios o convencionales.

Aunque para tales fines trans-sensoriales nos queda un *elemento* clave,

27 Un pequeño ensayo y desarrollo de ese esquema lo realicé a lo largo de los cursos de doctorado, con D. Francisco Baños, con quien pude contrastar la visión oriental con la occidental llegando al reconocimiento profundo de una fraternidad en el ámbito de la experiencia estética de base. En dicho encuentro las distancias superficiales que pudieran alejar la práctica del arte contemporáneo de una visión de corte más tradicional, quedaron diluidas por el valor y la virtud de la no renuncia a la experiencia práctica del Dibujo, corazón de la pintura, de la escultura, etc., desde su visión específica e insustituible. En dicho cosmograma es importante visualizar qué lugar ocupa la imagen, y qué importancia tiene en una sociedad como la nuestra en que la imagen adquiere exagerada importancia externa, y sin embargo es infravalorada desde el interior y la realidad diaria del individuo usufructuario. Esta dimensión valorativa se da igualmente en la India en un plano, mas en otro, cultivado por una concepción filosófica de base, la imagen corresponde a una ilusión o interferencia de la mente que no tiene valor por sí misma, pero que sin embargo tiene gran importancia como intermediaria entre la realidad interna y externa. Ella es el espejo más nítido del que se vale el hombre para entrar y salir del consciente y el inconsciente, y por ello interferir en cualquiera de las dos realidades, ya sea correctamente ético o no, de ida o de vuelta, etc. Lo crucial en nuestro empeño es la constatación práctica de nuestra herramienta, es decir, la *imagen*, tanto en lugares donde puede intervenir la razón como en los que no, donde por ello se convierte en más valiosa.

‘pequeño’, sutil, como una esperanza. Existe en India la consideración de un *quinto sentido* ordinario o convencional que en occidente fue descartado por no operativo o medible en el rango denso de la materia. En India, mentalidad en la que el 0 tiene lugar y *razón de ser*, el quinto elemento no se extrae del sistema. Su *elemento* a percibir es *akasha* –o *éter*, según la posible traducción- y su instrumento de percepción o recepción, -como un oído o una oreja, su sentido, como en un instrumento musical-, es el alma, el *atma*. Ella es el asiento de *atman*. *Brahman* alojado o diferenciado en el ser individual es *atman*. *Atman* es el último estadio, el primer referente abstracto y diferenciado en el camino hacia la concreción en el hombre que se desenvuelve en la realidad ordinaria.

Nuestra TYD se basa en la consideración de lo abstracto, intrínseco a lo concreto, la consideración esencial del *quinto elemento*. Una línea abstracta específica, a lo lejos, puede ser el tronco desolado de un árbol, en concreto.

Manifestación

La *materia sutil de origen* irradia y se moviliza en forma de luz y sonido – onda y corpúsculo- una energía o materia bastante sutil en proceso de densificación.

Sintéticamente, el proceso de manifestación se da desde el momento en que el elemento etéreo comienza a densificarse constituyendo los cuerpos más cargados de aire, fuego, agua y tierra que configuran todos los procesos biológicos sensibles dando lugar a seres u organismos de diferente rango de sutileza material, hasta llegar a lo menos sutil, de mayor densidad, que estaría cargado del elemento tierra y que por algunos motivos se ha considerado inorgánico, sin vida. Una roca sería un ejemplo de ello. Millones de años o un tiempo geológico harían posible este proceso.

A la esencia divina proyectada en todos los organismos, y que constituye el gran misterio de la existencia, se le considera *brahman*. Sin olvidar su esencia vital, su chispa de vida, es por ello como si constituyera un Gran Ser, distribuido o materializado orgánicamente en seres o rangos de vida especializados. El significado esencial de *Brahman* conduce a la consideración de la realidad y la existencia en términos de Unidad. La escuela o corriente unicista que profundiza en ello es el Vedanta Advaita.

Impresión de la vida en la materia

Tal energía original se canaliza físicamente en el flujo de vida y energía hasta generar materia creativa y receptiva que, conservando intacta esa energía original en su interior como *atman*, conforma la *semilla* que no es más que la materia-energía receptiva germinal de plantas, seres, en continua evolución transformadores de lo orgánico en inorgánico; y a la inversa, de lo geológico o materia más densa, en lo biológico o lleno de vida, en el cual, agua, fuego, aire, realizan sus procesos al-químicos, su transmutación, conformando ciclos naturales de extrema complejidad ‘tecnológica’ y generando seres de tal diversidad que hasta puede resultar simplista definirlos aisladamente como de una especie u otra incluso de un reino a otro. Sirvan como ejemplo las mariposas, que plásticamente podríamos considerar más cercanas a una flor que a un pájaro; insectos que pueden ser más una hoja; medusas, que pueden ser consideradas más agua; o lapas, hongos, corales, que pueden ser considerados rocas, etc.

Impresión y expresión

Tal evolución es un camino hacia la sensibilidad. Cuando la chispa de vida se instala en la semilla germinal, ya lleva una memoria o registro de

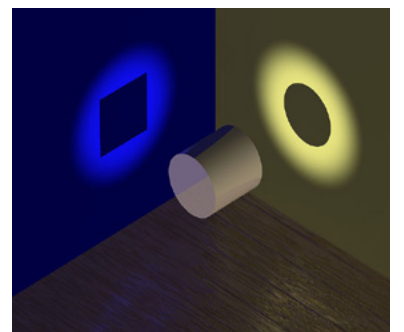


Imagen explicativa en ciencia para la explicación de onda y corpúsculo

la *forma*, de toda una historia de evolución, que no es más que una correlación de ese ser con el entorno a lo largo de un tiempo inmemorial a nivel individuo, pero que queda impresionado en sus células, haciéndole así receptor de sensibilidad específica.

Ciclo cerrado es la trayectoria del ser espiritual y a cada individualidad le corresponde la ruta acorde con la cantidad y calidad de la energía de la que fue dotado y es la que él mismo puede disponer. Cuando su trayectoria se une, armoniza o cruza con la de otro ser afín y del mismo o análogo grado de evolución, se abre a la comprensión y avanza con renovado impulso, porque hay sumatoria de energías y a veces la vivencia es de tal modo profunda y elevada que llega a conmover exageradamente a la materia sensitiva que la recibe.²⁸

Cada bacteria, cada lombriz, cada escarabajo, cada ser realiza esa función de *transformador* y *acumulador* acorde a sus posibilidades y a su historia. Cada cuerpo se contrae o expande conforme a su impresión respecto al medio, con sus semejantes, o incluso como receptor de la energía y vibración de *brahman*. Su constitución como especie y su constitución como individuo en continua impresión continúa reconfigurándose hasta llegar a identificarle como ser y *forma* única.

Cuando ese misterio lo percibimos desde la perspectiva expansiva y conectada que nos da nuestra naturaleza y constitución, desde nuestra manifestación material en lo que llamamos 'nosotros mismos' como ente diferenciado del resto de seres, y específicamente como humanos, entonces, nos orientamos a reconocer y conquistar paulatinamente a *Atman* o 'ser en mí'.

Es un principio de consciencia en sí mismo. Su vía de desarrollo es a través de la oportunidad que nos brindan nuestras limitaciones o posibilidades, físicas, emocionales, intelectuales, que narran nuestra experiencia acumulada, nuestra historia temporal, personal que podemos abordar al completo. Podríamos verlo plasmado en una secuencia de imágenes, causa y efecto de nuestra capacidad de imaginar.

Si únicamente atendiéramos a las necesidades de *nuestro ser profundo*, el que observa nuestras particulares circunstancias, este no se diferenciaría demasiado del resto de seres o personas, incluso en cierto modo de animales, plantas, etc., si ese *atmā*, alma (relación etimológica de los dos términos) o ser interno trasciende todos esos límites a través de nuestra personalidad, conecta con los demás seres, con el universo infinito, y entonces *atman* brilla y vibra con *brahman*, al unísono, llegando a percibir el gozo de sentir el Amor infinito hacia Todo, todos, y nosotros mismos, no limitado por nuestras emociones, *posesiones* de personalidad, de familia, de país, todas a defender frente a las de un supuesto ser ajeno, que por ello consideramos enemigo.

Así se conectan las totalidades, un micro-universo con un macro-universo.

El cuerpo menos sutil y más físico, acaba exactamente con el límite de nuestra piel. Ceñirnos a él es considerarnos un conjunto estanco. En el se

28 AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. Mexico 1973 (p.76)

graban físicamente las impresiones en forma de contracción y expansión. Podríamos hacer una clasificación de los estímulos que provocan la una o la otra, y observar desde ahí el impacto plástico que genera. Es el que llamamos cuerpo "físico" o "material" debido a la convención en la que residen los límites de la materia científica demostrables al rango perceptivo más ordinario. El acogernos a estas limitaciones convencionales restringe considerablemente el campo de nuestra proyección y acción dentro del sistema o constructo general de conocimiento y acción.

El cuerpo vibracional de *atman*, no puede ser del todo retenido o constreñido por la piel. A través de la permeabilidad de ésta se escapa, llegando a constituir un cuerpo de diferente magnitud y alcance. Su inmediata manifestación o *forma* menos densa²⁹ -o siguiente cuerpo- dicen que viene a ser aproximadamente 5 centímetros rebosantes conforme a la piel. En la meditación intensiva *vipassana*³⁰ el objetivo es llegar a percibir su incidencia física mediante ejercicios de atención y concentración. Después de realizar la práctica, se obtiene una experiencia aislada de tal rango corporal, así como del ámbito de la mente que interrumpe su percepción ordinaria. Cuando los yoguis ejercitados sostienen ese estado de la mente en una situación corriente, son capaces de percibir tal cuerpo con mayor asiduidad. El acceso a lo otros cuerpos requeriría una línea de trabajo similar, de modo que queda abierta la incidencia en ordenes más sutiles.

De este modo, el hombre y su naturaleza mental sutil que le permite traspasar lo percibido, puede multiplicar su propia función actuando como catalizador de la propia Naturaleza a la que pertenece. El Hombre, tiene esta capacidad distintiva respecto a otros seres con otras capacidades, muchas de las cuales desconocemos experiencialmente por pertenecer a otro rango de percepción. El resultado de ese proceso en el que el Hombre está involucrado es el *suparamental* del que hablará Sri Aurobindo. El *proceso de integración* de lo más material y lo más sutil es la vía. Eso significa *Yoga*. Dicha vía, es la aceptación de la *aventura de la consciencia*³¹.

Si se efectúa esa hendedura en la tapa mental, lo que se produce es una apertura de la visión hacia algo que está por encima de nosotros o un surgimiento hacia ello o un descenso de sus poderes de nuestro ser. Lo que vemos mediante al apertura de la visión es una Infinitud por encima de nosotros, una Eterna presencia o infinita Existencia, una infinitud de la conciencia, una infinitud de la bienaventuranza –un Yo limitado, una Luz ilimitada, un Poder ilimitado, un Éxtasis ilimitado.³²

Queremos resaltar la importancia de *atman* y *brahman* como aspectos de una realidad supraconsciente. Hacia esa realidad apunta la *apertura de la visión* de la que habla Sri Aurobindo y una TYD. Si bien Jung se refiere a ella como a un centro integrador, como psicólogo centra su trabajo en el inconsciente y el mundo de los sueños. Al ser éste el otro polo del

29 Quizás pese 21 gramos.

30 Pertenciente a la derivación hinduista en *budismo hinayana*, interesado en los rangos físicos perceptibles correspondientes a los elementos primordiales excepto el *akasha*.

31 SATPREM. *Sri Aurobindo o la aventura de la consciencia*. Ed. Obelisco. 1988

32 AUROBINDO, Sri. *La vida divina. Libro III. El conocimiento y la evolución espiritual*. Ed. Kier. Argentina, 1980.

consciente, formaría parte del mundo polar de la manifestación, sin incidir en que esa integración necesaria de la que habla constituye una entidad diferenciada y que constituye la *realidad* completa, que todo lo abarca y que representa una verdadera y real posibilidad de ampliación. Consideramos que de haberlo conceptualizado en su sistema hubiera podido descifrar la cualidad específica de algunas imágenes y obras de arte de las que habla y ubicarlas más allá del inconsciente individual e incluso el colectivo. Esa *cualidad* o *forma desnuda*, pura onda y corpúsculo es la nosotros queremos esclarecer y por ello nos remitimos a la concepción hinduista de *brahman-atman*.

Estamos interesados en hacer trascender, en lugar de descender, la idea de *espiritualidad* como parte de la *realidad*, y depositarla en la experiencia estética que también posee las características de “Yo limitado, una Luz ilimitada, un Poder ilimitado, un Éxtasis ilimitado” -como dice Aurobindo-, pero aplicados los términos de consciencia-inconsciencia a la materia, al hecho físico, al hecho metafísico de materia-energía, en definitiva, a la *plástica*.

Continuando con el análisis del mapa conceptual presentado en estas páginas, el punto de vista central de dicho análisis es de tipo ontológico por un lado, y por otro lado, trataría de ubicar en qué momento y dónde se da la *vivencia estética*, cuál es su momento, su espacio, su *resonancia*, su *repercusión*, en qué lugar del ser adopta diferentes *formas* hasta convertirse en lenguaje característico, cuál de estas formas externas o internas nos sirven como referencia, si esa referencia es mimética, simbólica, etc, y definir un mapa en el que poder ubicar diferentes modelos de manifestaciones artísticas ya existentes. Nos sería útil además, para detectar algunas premisas ambiguas en las que se han establecido algunas concepciones del “Arte Contemporáneo” y que no responden ya a necesidades actuales.

La resonancia que se da entre los centros vibracionales de Brahman y Atman actúa como la misma nota musical que cuando vibra en un instrumento, vibra al unísono en todos los instrumentos o espacios próximos a su área física de influencia, aunque tengan diferente forma, con la misma vibración, la misma nota, aunque diferente sonido. Y la *repercusión*, se refiere a cómo, en éste proceso, lo que afecta a uno de ellos, en su plano, afecta al otro, en un recorrido que va de lo ‘microcósmico’ a lo ‘macrocósmico’ y viceversa, es decir de *atman* a *brahman*. Desde este punto de vista estamos hablando entonces de materia y energía, y por tanto circunscribimos nuestra investigación dentro de la ciencia de las Bellas Artes, creyendo en el Dibujo como vía de ampliación epistemológica. Así constituye el *fundamento plástico* de la Estética, la Filosofía, la Ciencia, el Arte, la Espiritualidad, etc.

Concreción, densidad de la materia y la forma

Las materia sólida es efecto de la energía atómica que vibra a diferentes frecuencias. Las *formas* son fuertes ligazones de energía, de orden más o menos material que la modulan. El sonido de un laúd, una guitarra o una garganta está esencialmente vinculado al canal o espacio que lo contiene, que lo desarrolla, la *forma* del instrumento. Es imposible separar el sonido de la *forma*. A esa forma, a ese espacio se le reconoce como *alma*. El alma del instrumento.

Si recorremos su modulación y modelación a través del *dibujo*, haremos nuestro conocimiento consciente e incluso supra-consciente. Su *práctica* nos proyecta y sitúa en la experiencia de la *contemplación de la complejidad*. Desde ahí nos introduce en una dimensión general y particular, singular y

plural, respectivamente²¹, de diferentes grados de complejidad.

Añadiremos un par de citas de Merleau-Ponty que tienen completo sentido acorde a estos conceptos que estamos introduciendo. Dentro de nuestro mapa el nos abrió el campo de la percepción fenomenológica sirviéndose de la mirada específica del pintor. Resulta apasionante re-leerlo y ver la coherencia que establece con la visión hinduista que tratamos de introducir, y que nos aporta el *centro*.

La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad. La racionalidad se mide, exactamente, con las experiencias en las que se revela.³³

El mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos, del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad.³⁴

El mundo del pintor es un mundo visible, un mundo casi loco, pues siendo parcial es sin embargo completo.³⁵

Fenomenología ontológica de la plástica

La comprensión y ubicación plástica de los conceptos de nuestro mapa es sencilla, pero difícil de asimilar, ya que hemos de agudizar y amplificar los sentidos de percepción. Por otra parte, de esta práctica sabe un poco el artista. Es fundamental su asimilación integral para una TYD.

Al partir nuestro gráfico de la concepción y ordenación cosmológica hinduista tan rica e inmensa en matices significativos, nos ha resultado ventajoso e imprescindible sintetizar, y acceder a ella desde nuestra genuina experiencia estética.

2.5.2. CONSECUENCIAS ESTÉTICAS

La cosmología plástica del *yantra* que parte de la realidad fenoménica brahman-atman revisa puntualmente aspectos derivados de ella que pueden modificar consideraciones estéticas relativas a la relación con el objeto artístico y sus corrientes. Un ejemplo de ello sería la concepción artística de “realismo”, que al ser modificada, colateralmente, modifica muchas otras interpretaciones estéticas.

Los siguientes puntos son una síntesis de la fenomenología de la experiencia estética que bajo la concepción brahman-atman tienen lugar. Hablamos

33 MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós. Barcelona 1986. (1ª Edición. 1964) (p.19)

34 *Ibid.* p.20

35 *Ibid.* p.22

entonces de:

a. Experiencia estética original

El inóculo que constituye *brahman* en la materia confiere una realidad fenoménica que se hace sensible mediante las imágenes que diferenciamos en la Naturaleza y en nuestra propia Mente.

Son las imágenes de la adecuación de la concepción de *brahman* en el plano manifestado. El artista extrae su referente de esta fuente. La práctica estética que el esteta ejercita en relación a esas realidades de origen, unida a su filtro de recepción o naturaleza personal convierte el proceso en *original*.

Desde esta referencia es posible hallar un criterio de rigor para analizar los aspectos con los que el artista se debate en relación al concepto de *originalidad* demandado al artista en occidente. Invito a que hagamos algunas reflexiones teniendo en cuenta las causas y efectos que conllevan éste y otros aspectos de cara a la práctica artística partiendo de este modelo y comparándolo con el que pudiéramos manejar en occidente. Al menos el ejercicio de posicionar algunos factores nos hará conscientes de las implicaciones que entrañan.

No necesita un ser humano limitarse a una forma de expresión, él puede manejar expresiones múltiples, en la manifestación de la verdad que él alcanza, ya que, si su mensaje es auténtico, será parte de la Verdad Universal, que existe más allá de él mismo y que sin embargo le llega en forma de ondas invisibles e inaudibles, que su cerebro capta.

Así el contenido de la obra de arte tiene el carácter de Universal y Eterno y el lenguaje que la expresa, tiene la originalidad del ser que la realiza, la obra es la traducción de la verdad captada por el ser, no es invención arbitraria; por eso, cuando se logra la liberación del propio espíritu, de las cadenas que lo aprisionan y que son las tensiones adquiridas a través de la vida humana, cuando el espíritu se explaya en libertad mental, con relajamiento del cuerpo y la mano se hace dócil, entonces, la verdad expresada fluye como el agua del manantial y se sorprende el que la traduce, porque está superando su propio pensamiento consciente.³⁶

b. Experiencia estética de entrada: impresión

La experiencia estética que denominamos “de entrada” tiene que ver con el primer choque o impacto de consciencia que se da al entrar en contacto con esas formas plásticas imaginarias procedentes tanto de la Naturaleza como de la Mente, y los filtros que facilitan o restringen su recepción por parte del ser sensible que suponen todos los cuerpos de la personalidad creadora. En tal recepción ya se establece una apreciación estética, que es la relativa a la noción de Belleza.

De ese choque procede la *impresión*, la *emoción*, entre otros, y se activa la sensibilidad que conmociona o hace vibrar de un modo u otro todo el conjunto de cuerpos que nos constituyen en los niveles de densidad y que conforman a tal personalidad creadora, al esteta en su aspecto receptor del objeto estético.

³⁶ AHUERMA, op. cit. p.95

La cabal interpretación conceptual de las expresiones que directamente vienen dictadas por las corrientes energéticas provenientes de lo inconsciente, suele encontrar el obstáculo de los prejuicios con que el ser humano logró precisamente la aislación de los contenidos del consciente y del inconsciente. La barrera esté constituida no solamente de prejuicios, obran temores y otros acondicionamientos defensivos. Pero en el caso de la cabal interpretación de un contenido cuya expresión ya fue lograda, la mayor dificultad la constituyen los prejuicios, que tratan de calificar, antes de comprender.³⁷

c. Experiencia estética transtemporal y la aprehensión del presente continuo

La experiencia de tal degustación implica una relación con el objeto-sujeto estético. Su cualidad afectará a su consciencia en el presente. Su experiencia de gozo es el gozo estético desinteresado que denominábamos *ananda*. Se basa en el contacto de *brahman* y *atman* que participan de la misma esencia o cualidad sensible.

El tiempo de *degustación* de la experiencia estética y la necesidad de su sostenimiento podrá crear una inclinación o proyección hacia qué hacer con la experiencia de cara al futuro. El artista plástico es la persona psíquica y física que necesita conservar o imbuirse por algún motivo personal o particular en ese contacto con el *si-mismo* (*ser en si + ser en mí*), y que por ello necesita re-crear tantas veces como sea necesario esa relación fenomenológica de carácter estético. De ese modo re-crea una expresión fenomenológica propia, proyectada en su obra y basada en dicho contacto plástico. Por ello plasmará su expresión, consumará en ello una *realización* de la obra y de sí mismo; colmará su deseo de realización si realmente tiene la potencia y el coraje de hacerlo, y lo hará por pura necesidad de su *ser*, por su necesidad de experienciarlo desde la plasmación y proceso estético. Entonces, el que hasta ahora había sido receptor u observador, se convierte en emisor activo y creativo, y dependiendo de la cualidad de su actividad, se convertirá en artista, creando su propio lenguaje de transmisión acorde a sus necesidades y sus cargas personales plasmadas en la materia, que será reconocido en mayor o menor grado por otros receptores en función de los niveles más o menos coincidentes de vibración y consciencia.

Aquí la ‘vanguardia’ en el lenguaje será una punta de lanza o *yantra* específico que trazará diferentes recorridos dirigidos a la diana o centro concéntrico del *mandala* donde co-inciden *brahman* y *atman*, indistintamente.

La conexión entre los diferentes planos de actividad de la mente, es de tal manera sutil, que puede el ser humano al comprenderlo, pasar del plano denso de la materia, al plano sutil del pensamiento por sucesivas instancias y encontrarse en las más altas regiones del pensamiento puro y abstracto, en el cual los principios Éticos y Estéticos adquieren valor y forma conceptual, para regresar, enriquecido de este conocimiento y darle aplicación práctica en el plano material, en el cual se desarrolla la obra artística. La mayor comprensión de este movimiento energético, facilita su realización de tal modo que puede surgir como espontaneidad casi continua. Mas, el ser humano que logra realizarlo, ha de tener plena consciencia de

³⁷ Ibid. p.117

ello.³⁸

d. Experiencia estética de salida o materialización del objeto estético como forma artística: expresión

De todo ese proceso creativo del artista nace una *forma*. Sus rangos de exteriorización y percepción son diversos acorde a los rangos de sensibilidad. Su grado de conceptualización u objetualización son diferentes, dependiendo de la necesidad y cualidad del artista.

Surge el nuevo sujeto estético que ofrecerá su objeto estético con su propia fenomenología coherente y un nuevo reto a la ampliación de la percepción por medio de la contemplación o experiencia estética del nuevo receptor –que también es el mismo, y siente el gozo de re-observarse y recrearse, regenerándose el ciclo-. Ahí, la nueva realidad estética pasa a realizar una función reguladora que los límites de la personalidad imponen a la expresión de *atman*, y que pueden trascenderse gracias a la noción y resonancia de *brahman*.

De ahí las nociones del demiurgo o *viśvá karma*, nociones de psicología, desequilibrios o ex-centricidades del artista, necesidad de reconocimiento, y muchos otros aspectos que puede resultar apasionante analizar, cobran una base de trabajo y reflexión muy diferente.

La voluntad de *forma* de la experiencia de creación artística, tiene relación con la animación de la materia mediante la incorporación de las vibraciones del ser espiritual.

La expresión artística que se produce mediante dicha voluntad de *forma*, la cual puede ser inconsciente para el que la realiza o puede hacerse consciente, por proyección del campo de la conciencia previamente al acto creativo, es una forma de animación de la materia, no para dotarla de movimiento con voluntad propia, como es la incorporación de la vida a un ser autónomo, sino para dotarla de expresividad. Porque esa materia así transformada, se transfigura con la incorporación de una parte del Yo creador, o sea, de las vibraciones del pensamiento creador manifestado en la voluntad de la forma, tendiente a la expresión visible de algún plano del propio Yo.

Por ello la vitalidad de la obra artística, responde de manera directa, a la vitalidad del ser que la produce, a la integridad de sus vivencias, el plano en el cual él realiza preferentemente el movimiento de su propio pensamiento; porque como ya lo expresamos, existen diferentes planos mentales en los cuales el pensamiento [y la imagen] puede ser desarrollado.³⁹

e. Transmisión de la experiencia estética o cultura permanente

La consumación de la obra de Arte en materia implica el gozo del yoga en una unión que garantiza el ciclo, lo cierra y lo desenvuelve en una evolución helicoidal o espiral que es una de las *formas* que implican evolución.

La creación permanente –ya no solo en el campo del Arte-, garantiza la

³⁸ Ibíd. p.74

³⁹ Ibíd. p.160-161

*Cultura permanente.*⁴⁰ La relación con la Naturaleza en la que se fundan las nociones de estética hindú nos permiten mirar a la Naturaleza con otra proyección de futuro no consumista –que no se autoconsume- o meramente material. Lo que un hombre siente o deja de sentir ante ella deberían ser suficiente demostración de una Naturaleza que a la vez que se despliega, también se repliega y como le gustaba decir al Dr. Baños, “se esconde a sí misma”, ante nuestros propios velos de percepción y contracción.

Introduzco aquí esta cita de Havell, a modo de referencia a la que acudir en cuanto a lo que implica las nociones que apunto relativas a la cosmología hindú y sus consecuencias en la enseñanza artística mayoritaria, basada en el sistema occidental.

It is the supreme merit of the new movement in art (by which I do not mean any particular sect or clique, but the general revolt against dead academic formulae) that, in spite of the eccentricities and extravagances which attend all great transitions, it has brought life and sincerity into the teaching and practice of art. It has taught that style in art is the exoteric expression of an esoteric meaning, and that to separate the one from the other is to divorce the body from the soul.⁴¹

Dejaré aquí estos apuntes cruciales para la consideración integral de la *experiencia estética* oriente-occidente imaginarios. Puede tener muchos desarrollos de investigación, y trataré con esta tesis de ir consolidando sus bases.

2.5.3. COSMOLOGÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO

Correlativos al *ser* como *atman* (*ser en mí*) y al *ser* como *brahman* (*ser en sí*) existen dos planos de realidad diferenciados: el *samsara*, en el que obra el *karma* y donde continuamente renace la vida, y el *nirvana*, donde el karma y su fuerza han sido detenidos y suprimidos y al que desde *samsara* se aspira.

Dos planos: *samsara* y *nirvana*

La realidad sensible que partiendo del positivismo científico occidental hemos considerado objetiva se halla en *samsara*, considerado por los *sivaitas*⁴², precisamente, como un «mundo no real, el desplegarse de dios, su vestimenta».⁴³

⁴⁰ *Permanent culture* es el origen de la Permacultura y ello establece un nuevo modelo de referencia en relación con la Naturaleza. Habiendo investigado en este ámbito como diseño de comunidad y sistemas, podemos decir que se acoge a un diseño conceptual y concepción de una TYD.

⁴¹ HAVELL, E.B. *Essays on Indian art, industry & education*. G. A. Natesan & Co., Madras. (p.90-91)

⁴² Seguidores de Siva que se introducen mayormente en la vía *tántrica*.

⁴³ TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. Ed. Dédalo. Buenos Aires, 1978. (p.12)

Para ellos, la *realidad* inmutable y objetiva solo puede ser considerada como tal en *Brahman*. Desde tal decisiva premisa podremos acceder con mayor precisión al sentido de su pensamiento y correlativas afirmaciones, pudiendo entonces contrastar sus implicaciones respecto a numerosas concepciones occidentales.

Mantra y *yantra* como formulación lingüística son una herramienta crucial que conectan *formalmente* lo material y lo trascendental desde la *pura plástica*. Están ancladas a la complejidad plástica del plano mental que decíamos des-cubrió Ramón y Cajal a través del Dibujo para la Ciencia.

Tendremos pues en consideración inicial dos planos iniciales: *samsárico* y *nirvánico*. Ambos planos, separados, carecen de esencia, de consistencia *per se*.

El *samsara* es el plano en el que se dan las eventualidades y el complejo psicofísico del hombre, por el que es arrastrado incesantemente. A tal plano la ciencia atribuye existencia real, objetiva, autónoma, aplicando tales cualidades a lo que aparece como *yo* o como *cosa*. Ese sería el quid de la discrepancia de la interpretación puritanamente científica (cientifista). Pero no es en la discrepancia donde queremos llevar la atención, sino a la concepción y desencadenantes en la que nos introduce.

El yo y las cosas son ondas que suscitadas por necesidad divina y alimentadas por nuestro error, surgen y rotan sobre la superficie primordialmente inmóvil de aquella conciencia.⁴⁴

Su variedad de *formas* son impulsadas desde un núcleo isotrópico indiferenciado (*brahman*) al que se le atribuye, como en todas las religiones, la primordial esencia divina, y que convertida en substancia genera *samsara*. *Samsara* es pues el mundo de lo manifestado, perceptible por nuestros más o menos agudos sentidos. Lo que es así percibido no es más que la punta de un iceberg que, en lo que resta, permanece sumergido y aparentemente inabarcable. El posible error es considerar la dimensión o extensión de *samsara* equivalente al alcance de nuestros más ordinarios sentidos, lo que puede conducir a una sobreestimación de los mismos en detrimento de la atención o el desarrollo de aquella sensibilidad que percibe a través de los canales o sentidos más sutiles.

Un ejemplo para ilustrar esta sensibilidad puede ser aquella que es aplicada a la degustación. El acceder a los aromas, texturas o paladar que nos permitan valorar un buen vino implica un aprendizaje basado fundamentalmente en la atención y discriminación de lo conocido para estar receptivo a nuevos aromas y sensaciones. Es por ello por lo que es de gran trascendencia la ampliación del campo de percepción. En términos de desarrollo y en términos de evolución. El medio es la consciencia.

«El plano nirvánico podríamos definirlo como un absoluto».⁴⁵ El *nirvana* entonces como un *espacio* para la fertilidad. Es ese plano absoluto y abstracto puro, en el que la divinidad es un *todo* y *la nada* por su cualidad homogénea, unánime, desapegada de cualquier rango de densidad material, que cuando se manifiesta ofrece todas las posibilidades. En *nirvana* se trasciende la

⁴⁴ Ibíd. (p.14),

⁴⁵ Ibíd. (p.14),

parte aparente de las cosas para entonces abarcar su aspecto absoluto, abstracto, inmutable, de referencia, desde el que dar espacio al espacio.

Es origen y destino. Por cuanto que antecede a las eventualidades y es lo que prevalece una vez superadas o trascendidas éstas.⁴⁶

El hombre se encuentra en el límite consciente entre estos dos planos. Cada ser es la modulación y manifestación de un límite específico, a nivel especie, individuo, objeto, etc., según su estado conforme a la condensación de una experiencia, personal, familiar, social, etc. Se puede ser mentalmente consciente de ello o no. Las células de su cuerpo sin duda albergan una memoria, lo *saben*, y como un resorte se movilizan como respuesta, como re-acción, aunque no estén acompañadas de una gestión mental –o consciencia a ese nivel- que las respalde. De ahí proceden desequilibrios y lo que se denominan enfermedades, que el mismo Jung asume como descentramiento.

La dificultad entraña en que solo lo identificamos a partir del filtro nuestra propia categoría y cualidad de consciencia, ligada a nuestra capacidad perceptiva. En nuestro propio filtro reside la dificultad y la posibilidad. Para esto disponemos de distintas herramientas según nuestra orientación y búsqueda hacia el conocimiento⁴⁷. Nuestra misión desde la plástica es el desarrollo y la ampliación de los registros perceptibles, sensibles a través de la imagen, y extensibles a partir de la amplitud del *ser*. Tener en cuenta esta dimensión experiencial y científica es crucial para establecer unas líneas de trabajo en nuestro campo específico de Bellas Artes.

No es más que «el ansia de la gnosis, una tentativa heroica de sustraerse al imperio de *maya*».⁴⁸ *Maya* es el carácter ilusorio de la realidad a la que accedemos ordinariamente a través de imágenes reflejadas en el mundo de *samsara*. Nuestro campo de trabajo como dibujantes reside en este decisivo lugar fronterizo. Debemos considerar el riesgo de ser seducidos y arrastrados por tales imágenes, por tal espejismo, cuyo otro extremo sería invalidarlo y descartarlo.

En los paraísos se encuentran los dioses y diosas que los Tantra describen minuciosamente y que el iniciado sabrá oportunamente entender a la luz de la gnosis, reconociéndolos como alegorías y símbolos provisionarios, incorporaciones pasajeras del Ser sin forma, que aparece así para revelarse y producir en el neófito el sacudimiento que determinará la revulsión del plano máyico al nirvánico.⁴⁹

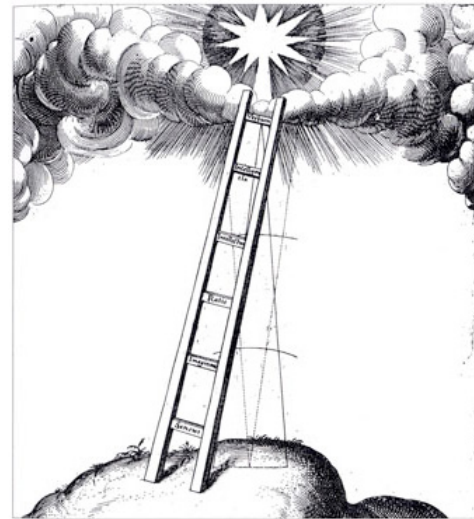
Como un espejo ante el cual aún nos sorprendemos de reconocernos.

⁴⁶ Tal movimiento de ida y vuelta es lo que denomina Wilber arco ascendente y arco descendente.

⁴⁷ Los diferentes canales de acceso al conocimiento son agrupados dentro de la acción de Yoga, herramienta principal de reunificación de ambos planos o mundos. Existen diferentes tipos paralelos de yoga que permiten este trabajo en función de las aptitudes y actitudes del individuo. Éste, puede reunir su propia combinación de recursos para elaborar la puerta de acceso adecuada a su persona *completa e integrada*.

⁴⁸ Ibíd. p.22

⁴⁹ Ibíd. p.105



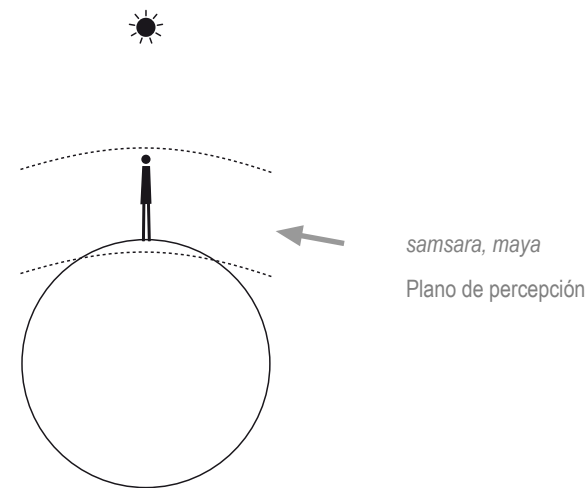
"Los peldaños de la jerarquía que componen la configuración del macrocosmos correspondencia las diferentes facultades de conocimiento en el hombre: de la percepción sensorial, pasando por la imaginación y el sentimiento, hasta llegar a la comprensión profunda. El último peldaño corresponde a la aprehensión directa de la palabra divina en la meditación. La escala no sube más, pues Dios es inconcebible."

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi II*, Oppenheim, 1619

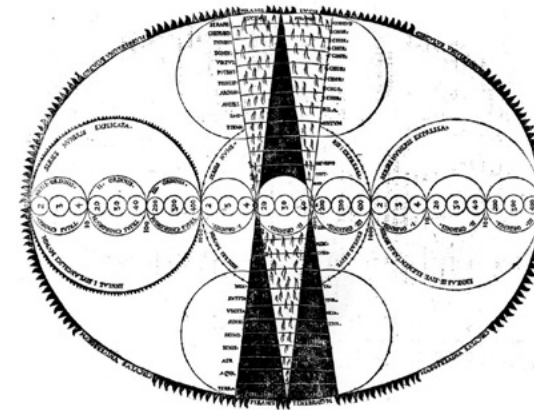
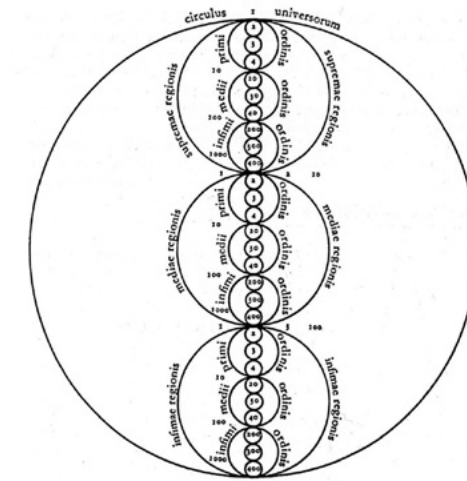
[AM-285]

De este modo el punto de partida del cosmograma yántrico de dibujo será la consideración y diferenciación de estos dos planos, que para nosotros, salvando las distancias, guardarían relación con el mundo platónico de las ideas, entendida como la «concepción metafísica que postula una realidad inmutable y eterna a la que se contrapone el flujo irreal de las apariencias siempre en devenir».⁵⁰

Entre ambos planos, entre ambas realidades, se halla la voluntad y el esfuerzo por el que el hombre trata de conocer, comprender y trascender la visión plana de la antagonista bipolaridad. El héroe es la figura que representa al hombre con la suficiente virtud como para llevar a cabo dicha labor. Si es a través del canal especializado de la re-creación de la imagen



⁵⁰ Ibid. p.16



La escala

En el segundo diagrama del Cusano, que él llama «Figura uniuersa» (U), están inscritos en la delimitación del uniuerso, tres mundos encastrados: el mundo de Dios, el de la inteligencia y el del alma, dotada de razón, cuya periferia está formada por los sentidos. En esta región inferior son inevitables las contradicciones. En la del medio se eliminan, y en el mundo superior, el de Dios, solamente existe la afirmación.

Nicolas de Cusa, *De coniecturis*, ed. Hamburgo, 1988

En la modificación de la figura U de Kircher se encuentra, asimismo, la cadena de mundos, cada uno de los cuales, según el Pseudo-Areopagita, está subdividido en nueve coros, coincidiendo la esfera inferior de cada coro con la esfera superior correspondiente.

A. Kircher, *Murgia Universalis*, Roma, 1650

"La de más abajo es la de Vulcano, la otra de Mercurio, la tercera de la Luna, el Sol se eleva en la de más arriba, que es el fuego de la Naturaleza. Déjate llevar por esta cadena, y que te lleve de la mano en el arte." El fuego elemental inferior, que es el alfa y el omega de la obra, penetra todos los demás, y une, por su acción magnética, todos los elementos de la cadena. Cada fuego tiene en la obra su centro y su movimiento propios, actuando reciprocamente uno sobre el otro. Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1619

[AM-279]

estética, pudiera ser que encontráramos esta figura en el *artista imaginero*⁵¹

Lo heroico, lo terrible, lo cómico, lo maravilloso, lo patético, lo furioso, etc. son algunos de los condicionantes o estados transitorios con el que el artista trabaja *en sí*. La teoría de *rasa* enumera cuales son esas relaciones, los choques en lo limítrofe, entre lo que nuestro ser puro o *atman* pulsa o requiere en silencio y lo que las voces del deseo y la emocionada pasión reclaman, entre *samsara* y *nirvana*, que el Arte y el artista destilan.

Partimos de una primera subdivisión que a su vez engloba otras subdivisiones en diferentes órdenes y niveles según el análisis de entrada al tema que queramos realizar. Los detalles están extensamente ilustrados en libros de muchas épocas y culturas aparentemente conexas e inconexas. El olvido histórico de sus significados ha producido una falta de interés por el público en general, a pesar de que en la actualidad sea mayor su formación académica. De hecho, la visión no depende del nivel académico. Eso lo sabemos muy bien desde el Arte y la Bellas Artes.

La memoria si embargo no es borrada, ni abolida, ni totalmente limitada ante la *visión poética*, el artista o esteta espejo contemplándose a sí mismo. Así nos lo ilustran numerosas obras contemporáneas, entre las que representa un preclaro ejemplo la obra de Kapoor.

El plano de la imagen: puente. Contacto entre maya y la conciencia

Las imágenes las elaboramos en *samsara* como producto referente a:

1. Objetos de *samsara*,
2. Objetos de *nirvana*.

El contenido yántrico no pertenece específicamente a ningún plano más que al suyo propio; a uno intermedio, al punto de contacto entre *nirvana* y *samsara*, consciente e inconsciente, luminoso y sombrío, elemental y figurativo, abstracto y concreto, preciso e impreciso, etc.; al límite o al filo de la navaja de la dualidad; al vaso comunicante entre estos planos que representa el hombre, a plano de la imagen que es capaz de sostener una mirada en el vacío multidimensional.

Solo en un juego mutuo de consciente e inconsciente puede el inconsciente demostrar su valor y, quizás, hasta mostrar una forma de vencer la melancolía del vacío.⁵²

Apuntaré la influencia de la consideración de *samsara* y *nirvana* desde el punto de vista de la *mimesis*, que tantas hojas ha ocupado en escritos de estética. Solo como punto de partida a un análisis más profundo, mencionaremos la variación de la *mimesis* dependiendo si su objeto se posiciona en *samsara* o *nirvana*. La consideración de estos planos modifica la propia consideración de *mimesis*. También Havell en el libro *Essays on Indian art, industry & education* revisa este concepto en relación a la influencia oriente occidente.

51 El término es utilizado por A. K Coomaraswamy para señalar al artista cuya labor específica es dar forma plástica al mundo de la imaginación. El uso del término tiene todo un desarrollo en su obra.

52 JUNG, Carl G. El Hombre y sus símbolos. Ed. Paidós. Barcelona, 1995 (p.257)

Una de las herramientas de conocimiento que posibilita la desidentificación de *maya*, es el *mandala*. *Mandala* es una modalidad de *yantra*, un símbolo complejo de auténtica incidencia en la realidad objetiva y sutil que nos rodea. La comprensión de este símbolo complejo nos llevará a la imagen compleja de un dibujo, independientemente de su apariencia o revestimiento formal mayor o menormente sintético.

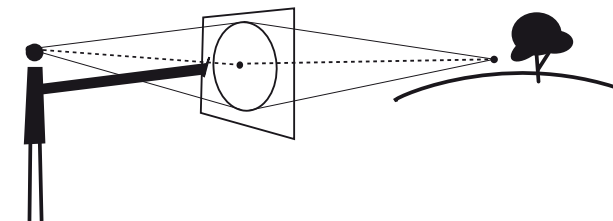
Se trata de una forma universal, presente en toda cultura pero que ha sido conceptualizada y estudiada en profundidad y originalmente por la filosofía hindú.

El símbolo es una entrada mágica e irresistible al informe y tumultuoso enredo de fuerzas. A través del símbolo (el hombre) da forma a las infinitas posibilidades yacentes en lo profundo del inconsciente, a los miedos inexpresados, a los impulsos primordiales, a las viejas pasiones.⁵³

Un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que solo se adivina o siente.⁵⁴

Así el símbolo es un puente posible que comunica diferentes planos. No es una mera reproducción o calco de la realidad aparente, ni siquiera una proyección prefijada o pre-determinada (no determinismo).

Las formas y figuras son el resultado del contacto entre maya y la conciencia. El proceso cósmico se expresa por imágenes, pictóricamente.⁵⁵



Por otro lado es una construcción, digamos, psicológica del mundo que reduce todo a pensamiento y a relaciones de pensamiento⁵⁶



53 TUCCI, op. cit. p.34

54 JUNG, Carl G. El Hombre y sus símbolos. Ed. Paidós. Barcelona, 1995. (p.249)

55 TUCCI, op. cit. p.33

56 Ibid. p.16

Así nos vamos aproximando al contenido primordial de la *forma* simbólica que representa el *mandala*.

Y esta construcción no escapa a las leyes de la *forma*, de la que todos somos partícipes de diferentes modos. La perspectiva que nace en el Renacimiento es un mecanismo más con el que nos hemos aproximado a ella, a la *forma*. Si bien queda reducida su expresión a una parcela de la realidad visible o empírica, sienta las bases para comprender desde un punto de vista formal -e incluso de su proceso-, su extensión y proyección más allá de ella, hasta de algún modo alcanzar la realidad topológica que recoge. Si fue válida para representar la segunda dimensión en dos dimensiones, también será útil para *presentar* y concebir la pluridimensionalidad mandálica no solo en nuestra percepción sino en el plano del cuadro. También este modelo focal nos introduce lingüísticamente en el mundo de la óptica, las lentes y el mecanismo de la visión aportando conceptos como foco, distancia focal, eje de foco, retina, cristalino, conos, esfera, etc. que nos serán muy valiosos como vía conceptual y analógica.

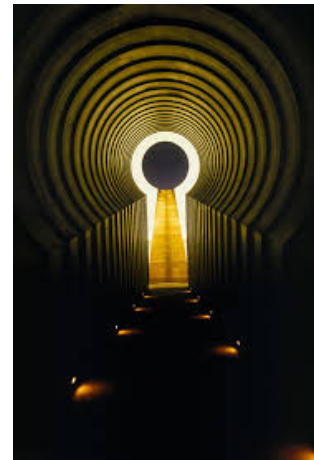
Esta especie de *lente óptica* o diafragma de enfoque que sería el Dibujo no está pues al servicio del concepto base de *mimesis* de una determinada 'piel' de la Naturaleza, sino que, a través de la sonda que representa el yantra, penetra el plano cristalino intermedio, y como una especie de extracto formal, sigue manteniendo la relación viva y activa entre la Naturaleza y el Hombre haciendo nítido, transparente, centrado, fluido, el trayecto entre ambos.

Clave o llave. El ojo del dibujo

Un *yantra*, un *dibujo yántrico* es una suerte de laberinto, el ojo de una cerradura, una suerte de 'polarizador' trans-polar instalado en nuestra superficie de dibujo bidimensional, en nuestro *campo gráfico* -en este caso esa superficie plana del lienzo o papel-, nuestra ventana, nuestra puerta. De ella tenemos nosotros la llave. Somos la clave. Generamos y descubrimos su forma.

Observemos las *formas* que se encuentran en el plano intermedio de los dibujos de Leonardo. Podríamos decir unas cuantas cosas, pero presentaré esta pequeña pincelada en relación al posicionamiento del artista, conforme a ese 'eje de foco' central:

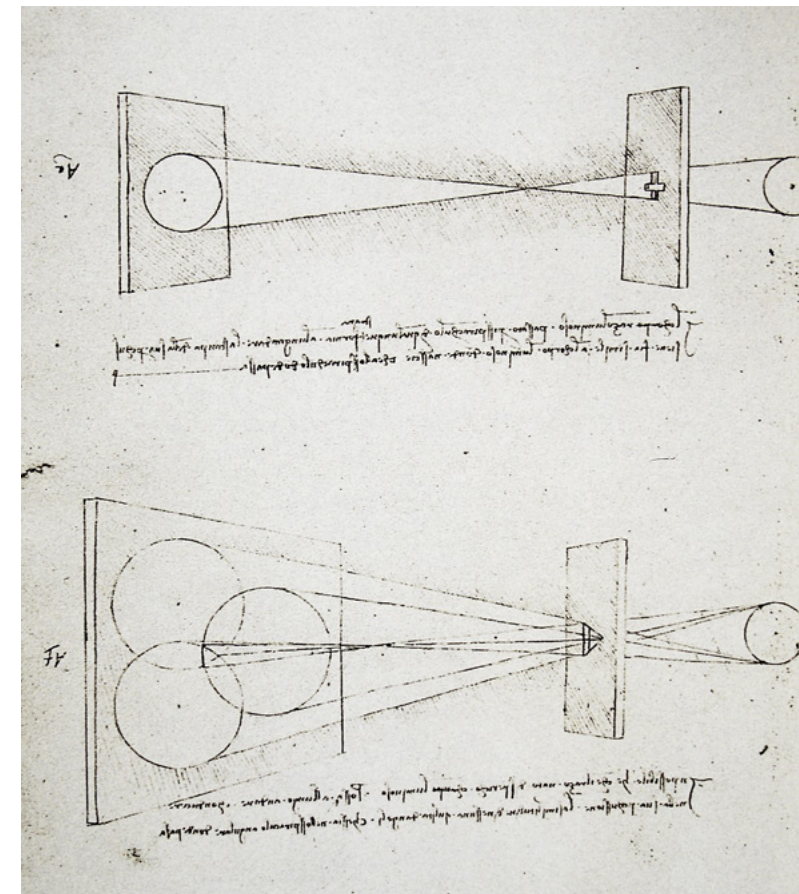
Como dije al comienzo de este ensayo, cualquier teoría crítica del arte basada en la filosofía perenne debería apoyarse en dos escalas, una horizontal y otra vertical. La escala horizontal incluiría todos aquellos elementos críticos de un determinado nivel de ser que influyan en la obra de arte, como el talento del artista, su experiencia, factores socioeconómicos (que podrían dilucidarse por medio de un análisis marxista, por ejemplo), factores psicológicos (análisis freudiano) y una crítica literaria (análisis deconstructivista), entre otros. Pero además de todos esos factores horizontales, la filosofía perenne debería proporcionar una escala vertical que nos permitiera valorar la dimensión ontológica del ser, cosa que no hace actualmente ninguna teoría crítica del arte. Esta escala vertical debería incluir una serie de elementos, relativos al artista, a la obra de arte y al espectador, que pueden resumirse en la siguiente pregunta: ¿A qué nivel de la Gran Cadena del Ser



James Turrel

corresponde la obra de arte?⁵⁷

Una de las características del *yantra* es que la *forma* de esta cerradura, de esa *clave*, contiene las bases de todas las formas que se dan en el universo. De este modo, todos los aspectos del mundo infra- y supra-humano pueden ser vistos en la *forma* estructural del *yantra*, quedan conectados el anverso y el reverso de nuestro campo gráfico. Así, la ventana que de este



Leonardo.

modo se nos abre tiene una diferente cualidad a la que quedó abierta en el Renacimiento. Quien se introduce en el *dibujo yántrico* reconoce el símbolo como la modulación de la llave que «da forma a las infinitas posibilidades yacentes en lo profundo de su inconsciente».⁵⁸ Así pues es en primera instancia una nueva dimensión del reconocimiento de la *forma*. Y después de ello una exploración de las leyes por las que dicha *forma* se rige. El uso y beneficio a través de ella «sólo puede suceder si el neófito sabe leer esa simbología, y no se sumerge allí por casualidad: hay un modo de ordenarlo

57 WILBER, op. cit. p.172. El capítulo "En el ojo del artista. El arte y la filosofía perenne" del libro *Los tres ojos del conocimiento* de Ken Wilber es esclarecedor respecto a la cosmología que proponemos, así como en el análisis del arte y de artistas de occidente en relación a este punto y la posición que ocupan en nuestra cosmografía.

58 TUCCI, op. cit.34

para que pueda tornarse provechosa, y no se escape de la mano como instrumento precioso del que no sabemos servirnos⁵⁹. Nuestra *decisión* reemplaza a la casualidad favoreciendo nuestra apertura hacia la causalidad y sincronicidad en la que nos introduce Jung.

Espacio para una visión mandálica

Ese precioso instrumento de ordenación es el *mandala*.

Mandala significa cerco. Delinea la superficie consagrada y la preserva de la invasión de fuerzas disgregadoras simbolizadas en ciclos.⁵⁹

La entrada en el mandala se da por niveles de comprensión. Para una TYD el primer campo delimitado, el primer “cerco” físico, sería la delimitación de nuestra ventana, de nuestro cuadro⁶⁰, de nuestro campo gráfico. Además de tratarse de una superficie consagrada para fines rituales y litúrgicos, es ante todo, un cosmograma, el universo entero en su esquema esencial, en su proceso de emanación y reabsorción: el universo no solo en su inerte extensión espacial, sino como revolución temporal.⁶¹



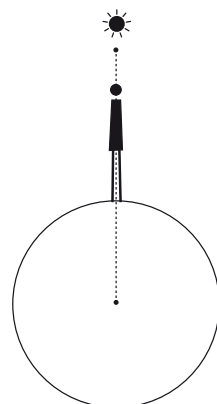
Parte trasera de la estancia del dios principal.

A lo largo del recorrido de circunvalación del templo, se halla un lugar ‘detrás de la imagen’, también lugar para la consciencia y expresión gesto de culto.

2.5.4 EJES FUNDAMENTALES DEL COSMOGRAMA-MANDALA

Alineación

El primer elemento formal a considerar en esta cosmología mandálica es el eje o *axis mundi*, en cuyos extremos estarían el corazón de la tierra y la estrella polar. Conforme a este primer eje el hombre se halla en continua revolución, y *samsara* conforma y distribuye sus ciclos: sus días y sus noches, sus estaciones, su ovulación, sus flujos seminales, sus estados psíquicos, anímicos, químicos, etc. En la simbología hindú este eje está localizado e identificado con el Monte.



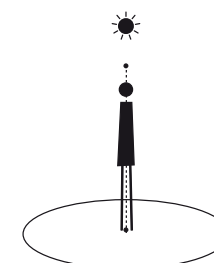
59 *Ibíd.* p.35

60 Cuando hablemos de cuadro o papel o superficie, etc nos referiremos a lo mismo, al campo gráfico sin excluir a los demás.

61 *Ibíd.* p.35

Meru o montaña sagrada por excelencia. En él encontramos la primera fuerza de verticalidad, la primera alineación en la que el ente psíquico hallará sujeción. Conforme a este eje deberá situarse el artista. Se aplica a la construcción del templo uniendo cielo y tierra, a la posición física del hombre en su yoga con la distribución de su peso corporal hasta niveles atómicos para poder abordar una acción del modo consciente más idóneo, etc., y es el hilo de anclaje que conecta la materia a lo mental y trascendental.

Desde el peso de su eje en sus pies, el hombre trazará un círculo al radio de su brazo. Así «el sacerdote o el mago delimitan sobre la tierra una superficie sacra».⁶² Con la delimitación del espacio se define un marco de protección y defensa asumible, en el que se encuadra y salvaguarda la integridad psíquica del que cumple la ceremonia.

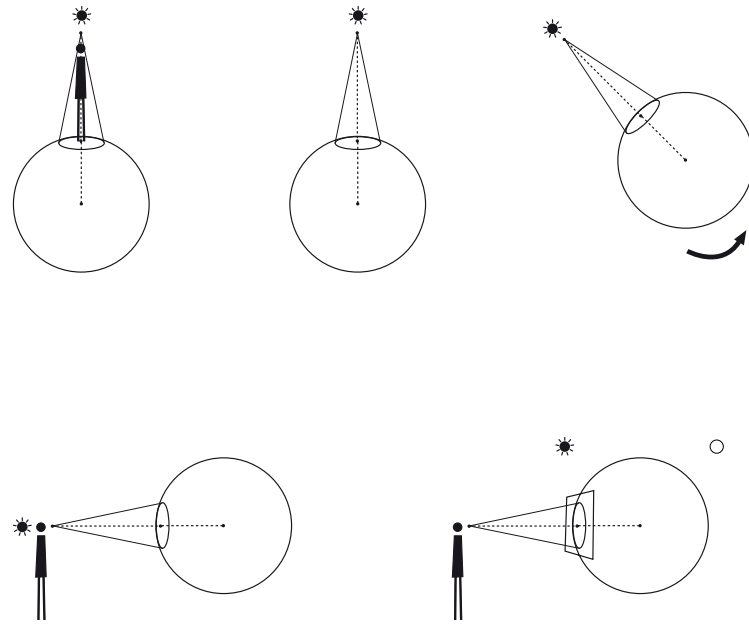


Será dentro de este campo así trazado donde se haga posible la relación e identificación con las fuerzas que regulan el universo. Desde ahí se proyecta la continuidad que une el sujeto al mundo y al cosmos, borrando la clara diferenciación del sujeto y lo demás, es decir, el objeto con el que se relacione. Borrando así las diferencias entre sujeto y objeto nos introducimos en la trascendentalización de un arte sumido sin ésta en la dualidad ora *objetual*, ora *conceptual*, ora un arte objetivo, ora subjetivo, etc, y el subsiguiente enfrentamiento interno de las dos facetas, siempre implícitas en la visión desintegrada, escindida del hombre. Desde la oposición no podemos trascender la dualidad aferrándonos a cuestiones personales y temporales de *gusto*. Iniciamos con dicho eje una nueva trayectoria de interpretación e integración del hombre a partir de un primer eje de dibujo. Esta nueva interpretación es tan antigua como el hombre, y quizás por ello tendamos a olvidarla. En él apoyamos el trazado en el que delimitaremos la acción en revolución. El artista es el que cumple la función de abatir dicho eje y presentárnoslo, mostrándolo a través de la imagen de su propia metáfora. Es el capaz de crear la *distancia estética* suficiente y necesaria para hacernos presente y consciente su dimensión real subyacente

62 *Ibíd.* p.36



Trabajo de mandala de monjes tibetanos con arenas.



1 y 2. Consciencia del eje maestro y campo de acción.

3. Abatimiento del eje por el artista.

4. Distancia estética Sustituir el foco por el ojo.

5. Delimitación del plano, el cuadro o la ventana.



Piero Manzoni. Base del mundo. 1961.

Un ejemplo del abatimiento del artista, continuo esfuerzo por trascender la comprensión lineal unidireccional del eje de visión, el mundo al revés.



2.6. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD I

Estos bosquejos numerados son unos primeros apuntes que anticipan lo que sería la práctica de dimensión pedagógica de una TYD. Su nombre está inspirado en el libro “Bosquejos pedagógicos” de Paul Klee, que al descubrirlo nos pareció de inusitado interés como aproximación a una teoría práctica del Dibujo. Iremos introduciendo nuestros “*Bosquejos Pedagógicos para una TYD*” por fracciones, intercalando sus partes en los capítulos para hacer más fácil su relación y comprensión siguiendo el tema introducido en los capítulos.

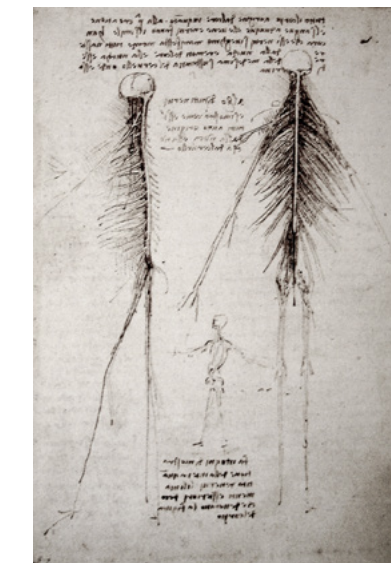
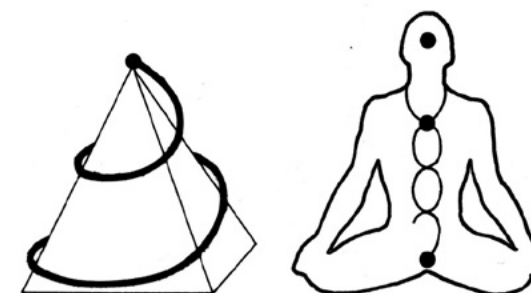
Desde una Teoría Yántrica del Dibujo algunas decisiones cotidianas del artista implícitas en la manifestación de su obra creativa cobran distinto matiz.

2.6.1. PRIMERA APLICACIÓN DEL EJE METAFÍSICO FUNDAMENTAL

El eje cósmico conforme al cual se orientan los templos, como grandes obras arquitectónicas, rige también el aspecto interno del hombre.

Nuestra columna es un eje que rige las funciones nerviosas, eléctricas, en suma energéticas, las respuestas a las emociones, etc. Se trata de un canal a través del cual la energía trascurre fluida o quebrada y participa del circuito continuo que se pueda dar con el exterior, del curso mayor o menormente natural en el que nos desenvolvemos. La estructura alineada en el interior está conectada con la externa. Ambas ejercen influencia recíprocamente. Se trata de una conexión material, física, trans-sensorial por tramarse mediante los sentidos ordinarios percibidos y los desapercibidos, siendo éstos así no más que por merma o desviación de la consciencia no centralizada.

En el eje del cuerpo humano se produce el encuentro entre los planos de realidad mencionados (físico-mental-trascendental) que a su vez se encuentran subdivididos y diferenciados, si bien todos participan de cada uno. Todas las partes se hallan en una parte, y tal parte participa en las demás. La columna es el sistema central de comunicación y trasvase



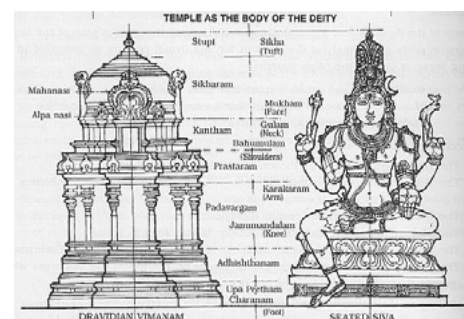
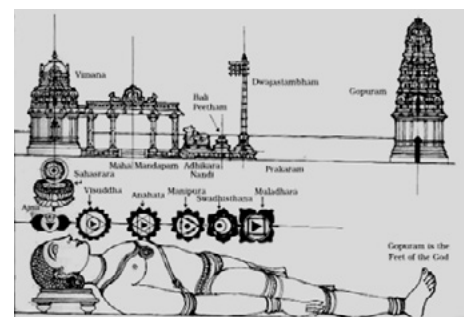
Arriba. Dibujo de Leonardo.

Abajo. Sri Yantra en su aspecto tridimensional

Las conexiones establecidas por la columna como soporte de la configuración plástica y simbólica son idénticas, tanto en el cuerpo humano como en el templo

Izda. Las tres elevaciones del Sri Yantra

Dcha. Los tres planos correspondientes al cuerpo-cosmos



Arriba. Imágenes que representan la relación de la columna del templo con la del cuerpo humano y el dios.

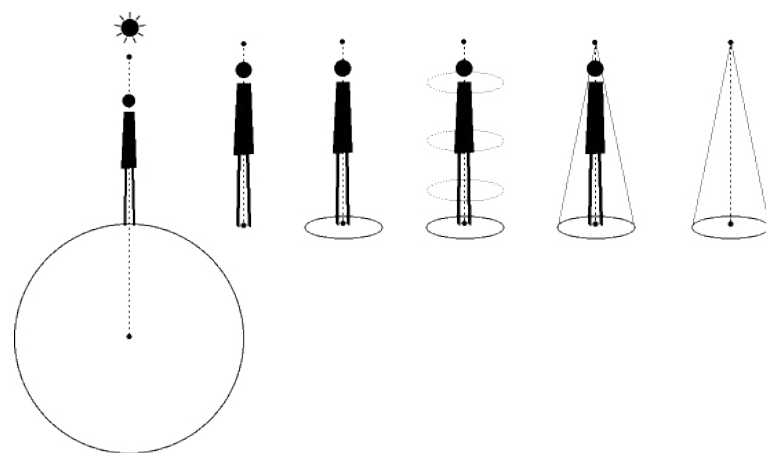
Abajo izda. Templo del sur de India.

Abajo dcha. Cittradurga.

Constantemente se produce un abatimiento del eje generando una dinámica espacial compleja que nos aproxima a la perspectiva o visión mandálica. Tal referencia se halla particularizada en cada caso, sin coartar la diversidad creativa

energético. Y así ha de ser entendido plásticamente.

Para una TYD la primera decisión consciente a tomar será la relación con el eje principal alojado en nuestra columna, cuya verticalidad definió nuestra posición característicamente humana, erguida, nuestra verticalidad, determinante para nuestra evolución en el plano de la consciencia. La situación de nuestro eje, el centramiento, la conveniente postura erguida, activa, despierta, expectante, desde la que abordar el trabajo de dibujo, nos prepara para la primera labor de *concentración*. La observación comienza con la percepción de las diferentes trabas que puedan limitar nuestro movimiento físico como canal energético. Pero también puede partir de la referencia abstracta pura, conceptual, que nos remite a la formulación natural a la que los conceptos aluden, así como a la disposición cósmica esencial.



Se trata de un eje vinculante a la primera energía creadora o *shakti* que procede de la parte más baja de la columna y se dirige hacia la coronilla en nuestra cabeza, uniendo tierra y cielo con forma helicoidal análoga a la del ADN y que se denomina energía *kundalini*. Esta es la fuerza vital más potente del hombre y está directamente asociada a la capacidad creadora-



destructora del hombre. Ida y Pingala son los principales canales duales que la movilizan.

La actitud y consciencia postural son indicadores de la relación con el centro desde el que fluirá la obra.

El espacio del dibujante y su posición

Cuando iniciamos una imagen, la soltura y amplitud de nuestra postura erguida determina la visión y nuestro desenvolvimiento en el espacio a la hora de realizar la persecución y captura de la *forma* bajo nuestros primeros trazos.

Continuamente nos encogemos, nos inclinamos adoptando posiciones de trabajo contraída que condicionan el fluir de nuestra energía. Debemos realizar una labor de seguimiento de hábitos adquiridos que usualmente adoptamos sin atención. Partimos de la postura del director de orquesta ante nuestra obra, coordinar desde ahí el fenómeno vibracional, la medida, el azar, la emoción, la intervención, la contención, la expansión, la voz, el silencio.

Incluso ante nuestro alborozo personal, empieza el proceso de adquisición de *forma* como un baile ofrecido ante nuestra extensión, ante nuestro cuadro, introduciendo el flujo de nuestra relación corporal, pudiendo restregar nuestro cuerpo en él, sumergiéndonos en él, al modo en que el artista zen se zambulle en el cuadro, y desde allí opera, y desde allí regresa. Se trata del primer ciclo que relaciona al sujeto con el objeto en el que se expande. Recordamos de modo similar las *Antropometrías* de Yves Klein, y cómo sus huellas son la fresca y espontánea *forma* de la poderosa e inmediata plasmación de una presencia, vibrante plasticidad no sujeta a más cánones que su propio e intrínseco peso y densidad

Cuando decidí llevar a los niños de corta edad por primera vez hacia la ejecución de la obra en posición vertical sirviéndonos del caballete, sentí la impresión del momento análogo en el que el hombre pasó de su posición cuadrúpeda a extender su columna y desenvolverse en la posición erguida de su eje (bipedestación). Este hecho marcó sensiblemente su capacidad de movimiento respecto al espacio proyectado en la obra, la amplitud de visión y percepción extensiva del espacio que se abría, su *distancia estética* y el dinamismo de la inmediata acción posterior sobre el campo gráfico.

La presencia

Se trata fundamentalmente de la aparición en la escena de nuestra *presencia*. Es un eje. Nosotros somos el eje desde el que se canalizará y dará curso a la intuición, la recepción y proyección del espacio donde se van a suceder los hechos vitales, los acontecimientos modelados y mostrados en símbolo o imagen.

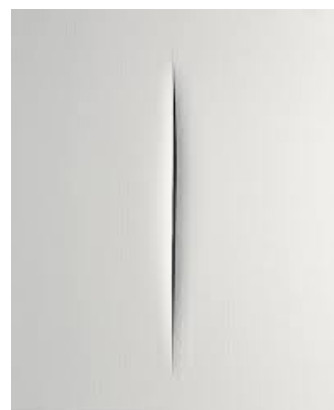
Solemos trazar el primer eje de arriba a abajo. Su energía procede de lo alto.

Desde este eje, cobra otro significado la segunda decisión a tomar respecto al sentido y orientación del espacio. Desde él, no es que debemos hacer una composición simétrica, como interpretamos el canon en el arte del Renacimiento. No se trata de representar el equilibrio, sino de presentarlo, y desde él romper la simetría si así procediera, distribuir los pesos y las ligerezas.

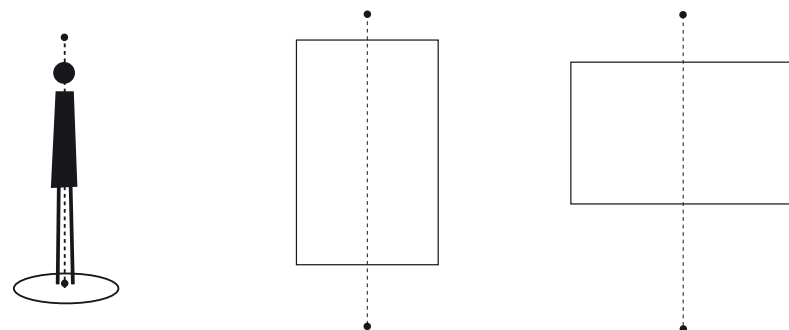


Performance *Antropometrías de la época azul*. 1960

Pie de foto original: «La forma del cuerpo humano, sus líneas, su color entre la vida y la muerte no me interesan: tan sólo me importa el clima de las sensaciones. Lo que cuenta: ¡la carne...! Ciertamente que todo el cuerpo esté hecho de carne, pero la masa verdadera son el tronco y los muslos. Precisamente aquí se encuentra el auténtico universo, la creación oculta.» Yves Klein



Lucio Fontana



Nos situaremos frente al lienzo en blanco con toda la fuerza del reconocimiento de nuestra presencia, nos introducimos en él del mismo modo y desde la misma se irá expandiendo la plasticidad de la *forma*.

Desde el punto de vista del proceso -123- esta acción sería considerada un primer acto ritual, correlativo al significado del primer eje al santiguarnos, consagración, etc. Restos de un rito que con la rigurosidad excesiva de la disciplina y la imposición del dogma ejerció una presión excesiva sobre el individuo conduciendo al rechazo en pro de la libertad individual. Así se perdió el sentido de su origen que quizás debiéramos rescatar atendiendo al riesgo de los extremos.

En occidente han llegado a desunirse el sentido material y lingüístico de la imagen realizada -el ABC- y el proceso que representan -el 123-. Materia y proceso han necesitado reencontrarse en las manifestaciones artísticas de siglo XX, pero han conservado igualmente su escisión mediante la separación de objeto y sujeto, aunque en el mejor de los casos sólo sea conceptualmente.

Soporte de la emoción

Ante la necesidad esencial de estar unidos, muchas obras de arte pueden



Yves Klein como director de orquesta. Alemania 1958.

Pie de foto original: El artista como director de su espacio vital espiritual. Yves Klein accede al escenario mundial del arte con el sonido orquestal monotonó y el cuadro monocromo.

ser entendidas desde la tensión-distensión de su reencuentro, que son plasmados en el eje de nuestra columna. Muchos de los mensajes expresados en ella han sido difícilmente comprendidos por falta de una estructura unificadora en el que integrar su significado que hemos de reintegrar desde una situación de oposición. En muchos casos la interpretación de obras de estos artistas nos ha llegado prioritariamente desde una lectura mental, conceptual, en el intento aislado de elevar, recobrar el aspecto espiritual, aisladamente también polarizado, del arte.

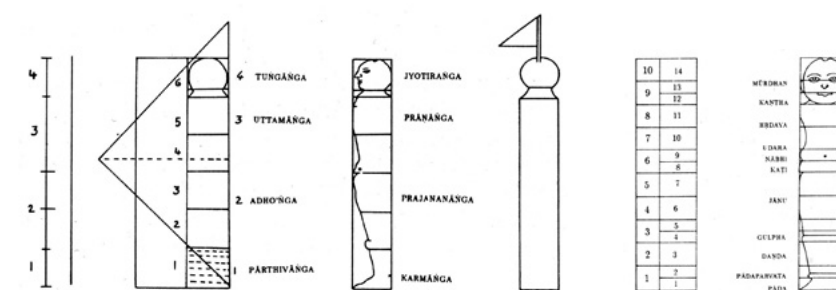


Fig. 14: Yüpa

Fig. 15: Purusha derived from the Yüpa



Fichas de ajedrez. Marcel Duchamp

El ajedrez como Vastu Purusha Mandala. Los personajes como diferentes superficies de revolución.

2.6.2. REVOLUCION

Orientación, superficie de revolución, la intersección del eje con nuestro cuerpo y nuestro cuadro

Así el descenso de Purusha a través del eje, como el caudal del pelo de Siva, el gran meditante, en la coronilla, se produce a través del eje vertical. Así Purusha reposa en la columna (*yüpa*), la columna en revolución que con las emociones se conforma cuerpo, y así el cuerpo es el soporte del templo. Su expresión será la postura (*asana*) y los gestos (*mudra*).

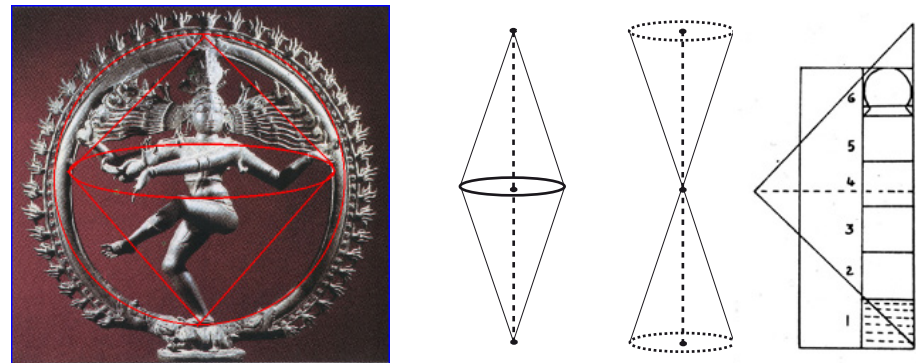
Los mudras son posiciones de la manos a los que prestaremos atención en relación a la mano del artista. La herramienta (*ayudha*, que podría considerarse el carbón o pincel) su arma, y así revisariamos las analogías con la épica personal que serían los asientos o vehículos (*vahanas*), en la que el arquetipo surge y se manifiesta haciéndose o deshaciéndose.

Continuando con el primer eje de alineación, como columna vertebral, con puntos específicos de regulación en los siete *chakras*, formó el hombre su revestimiento con carne, su materia, su cuerpo, su templo, su propia superficie limítrofe, su *superficie de revolución*, en toda su potencia creativa, formando el Siva representante del arte creativo desde la destrucción, generando el arte a través del vórtice o torbellino de su danza, su propia revolución. Así el bailarín 'toma tierra' posándose en la punta de su pie situándose con la ligereza de una pluma en el suelo y tratando de elevar en su estiramiento su alma hacia el cielo.

De esto deberemos extraer otro contenido y valor a la representación de los ejes o estructura interna del objeto de representación. Ya no es lo

Siva Nataraja

Fuerza simbólica y conceptual de la imagen de Siva y geometría implicada.



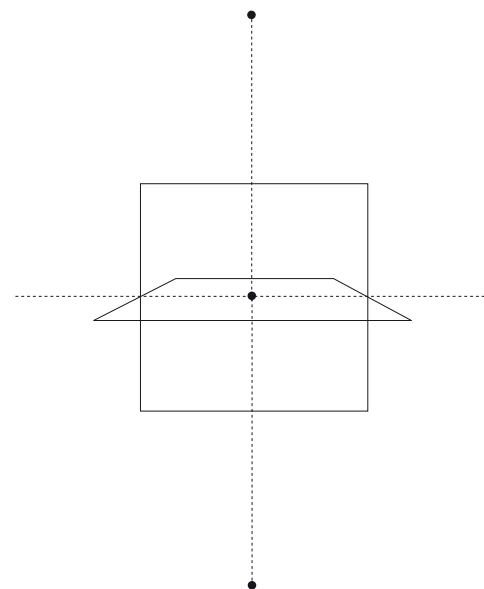
puramente visible, métrico y mimético, es la revisión de cada uno de los niveles estructurales y humorales subyacentes a la última piel que marca la frontera. Es el reto de obtener su *forma*, o la analogía de su *forma*. Es el desafío al miedo a toda posibilidad, el ejercicio de la libertad creadora, fuertemente anclada y asida a su esencia. No sólo eso, la entrada en el espacio significa la *formación* del espacio. Forma y espacio toman tierra, son canalizados en el ejercicio de voluntad del hombre. Explicaremos la relación forma-espacio o espacio-forma habitados más adelante como principio espacial y objetual habitado por el sujeto y amalgamados en la cristalización del espacio geométrico transparente del yantra.

La plomada, el péndulo y la columna vertebral

Establecido el paralelismo entre el cuerpo físico del hombre y el templo que edifica, formando parte de la misma concepción cósmica, el eje y gravedad del hombre es entendida en la plomada de dibujo que siempre es referencia absoluta de equilibrio. La verticalidad y horizontalidad permanecen siempre invariables en cualquiera que sea el sistema de perspectiva. Plomada y línea de horizonte, que encontramos pura en relación al mar son las genuinas coordenadas universales, que fundamentan el primer posicionamiento en



Las plomadas forman parte del conjunto de formas que por sí mismas tienen una significación yántrica a la que progresivamente iremos aproximándonos con nuestro estudio.



el dibujo. La horizontalidad implica la verticalidad. Las imágenes del amor de las que habla Alice Boner, proceden de la energía *sattvica* descendente (arco descendente de K. Wilber) y deben posicionarse en la horizontal. Así la una da paso a la otra.

Explicar el proceso de las dos a las tres dimensiones hasta los ejes del espacio del dibujo bidimensional a su proyección tridimensional o su revolución sobre sí mismo, del dibujo y la idea de la *forma* al encuentro con la materia de la escultura y de la escultura a la arquitectura constituyendo esta la *forma* que recoge toda la proyección plástica de esta cosmovisión: el templo.

Izda. Mar, agua, plomada.

Dcha. Pieza de la colección del Museo Rietberg, de Suiza.

Referencias originales de horizontalidad y verticalidad y la presencia de la plomada.

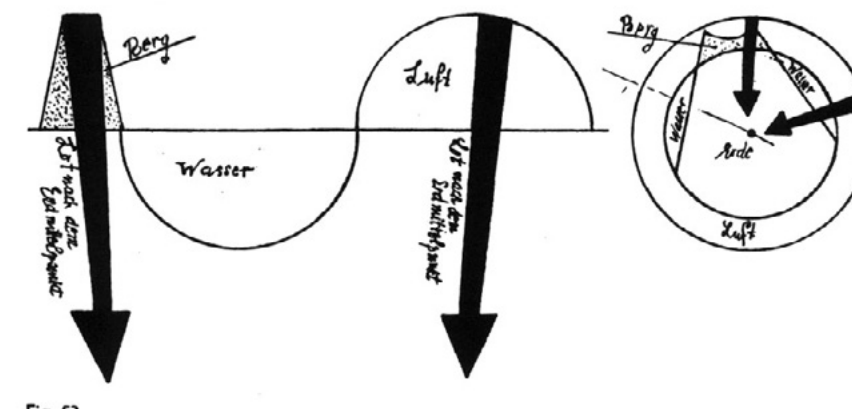


26 TIERRA, AGUA Y AIRE

Los símbolos del campo estático son la plomada (posición erguida) y la balanza. La plomada se orienta hacia el punto central de la Tierra, lugar de enlace de todos los destinos vinculados a la Tierra.

Pero existen regiones con otras leyes y otros símbolos, que corresponden a un movimiento más suelto y a un ambiente más móvil.

Como medios ambientales podrían servirnos el agua y la atmósfera.



Paul Klee. "Bosquejos pedagógicos"

Esta es una de las páginas de las lecciones didácticas a través del dibujo que propone Paul Klee. Se rige por conceptos y modos de relacionar muy propios de la plástica, coincidentes con la visión que ofrecemos y que nos sirven como modelo precedente para una TYD.

2.7. SENTIDO MÁGICO-RELIGIOSO

Cuando se logra elevar la antena energética hacia las zonas luminosas, en las cuales los conceptos abstractos se desarrollan como sistemas autónomos y a su vez ligados a los demás conceptos que rigen la vida en el planeta Tierra, entonces se amplía la percepción mental y los mecanismos se liberan de la asfixia que les producen las preocupaciones y tensiones que les hacen permanecer adheridos al plano pesante de la materia.¹

El cáliz, el receptáculo

Del sentido de la orientación y la acción en los primeros ejes, ya presentes en la era megalítica, emana el poder que reside en el hombre en el mundo, y de esa fuerza vertical canalizada deviene su potencialidad taumatúrgica o 'facultad de realizar prodigios'.

De ahí resulta la *magia*, la revolución de *maya*, con cuyo término establece una relación etimológica. En el reino de *maya* la *i-magen* es la reina. De ahí la poesía, de ahí el arte, cuya fuerza y función no reside solo en la presencia física, carnal o material, sino en la afiliación de su forma visible a los demás aspectos, que emergerán a través de su imagen para así darles uso y desarrollo.

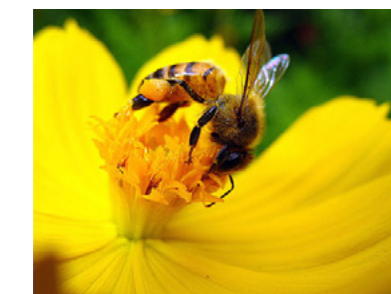
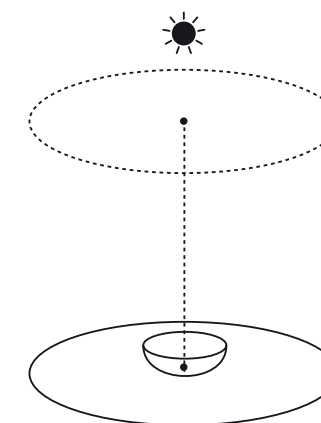
Desde el demiurgo y la magia tenemos acceso directo al Arte. Desde el origen, no es posible hablar del Arte sin corresponderlo con el sentido mágico. Entendido muchas veces solo conceptualmente, con la práctica consciente pretendemos hacer vivo su sentido y significado.

La magia es de hecho un aspecto del conocimiento que concierne a la consciencia; lo que pretende la magia es comprender la dinámica de la consciencia, adiestrarla y aplicarla para asegurar el bienestar personal y colectivo.²

Desde el origen de dicha práctica en aras de ritos mágico-religiosos -dos caras de una misma coordenada dual-, un cuenco redondo recogía toda la energía y potencia. Se multiplicaba o ramificaba por cinco al situarse en cada

uno de los extremos o sectores cardinales del *mandala* correspondientes a los principales elementos. Así es posible el *avahana* o «descendimiento de la esencia divina al proyectarse e instalarse en una estatua u objeto».

La propia *forma* de cuenco, vaso o cáliz actúa como receptáculo, como punto de fuga del vórtice que recoge todo el exterior, se convierte entonces en símbolo de un proceso completo de recepción y concepción. Está situado en el centro y extremos del mandala para atraer la presencia de la divinidad y darle espacio. También en la antigüedad clásica occidental eran soterrados recipientes en los cimientos de las casas.



Símbolo del elemento agua

También la luna representa la shakti o fuerza femenina, receptiva, conceptiva, creativa.

El medio, canal o vehículo a través del cual se produce el descendimiento es el sacrificante –el hombre- que actúa como verdadero eje, es él el mismo recipiente, considerándose otra de sus formas.

Transmutación a través de la consciencia

El artista consciente se torna a sí mismo, modelándose, pilar fundador, asiento de la materialización de su palacio, de su templo u obra³, donde se produce el acto mágico al que por sus funciones le son correspondidos los cinco atributos de la divinidad: eternidad, omnipresencia, plenitud, omnisciencia, omnipotencia. El artista como gran antena, sumo sacerdote participe del rito sacrificial de abstracta divinidad.

Desde los conceptos expuestos anteriormente podemos acceder ya al trasvase o proceso de transmutación por el cual los alquimistas sentaron las bases de la química. Podemos trasladar esas funciones al terreno de la plástica y presentar las bases que guiarán el sentido de su obra a través de su acción consciente.

El Shivaísmo de Cachemira admite que en la indiscriminada lucidez de la consciencia cósmica, en que originalmente coinciden “yo” y “eso”, en el momento en que en este estado intuitivo (*sadvidya*) subentra, por el surgir espontáneo de *maya*, el estado intelectual (*vida*), se determina en la unidad primordial una escisión entre sujeto y objeto; de esto deriva una autolimitación (*samkoca*) de Dios, porque aún nosotros, en nuestra limitación y vanidad, somos sin embargo, Dios mismo, si bien en estado de

¹ AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. Mexico 1973 (p.152)

² RAMACHANDRA RAO, S. K. *Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*. Ed. Sirio. Málaga 1990. (p.11)

³ Recordemos aquí el Sri Yantra tridimensional.



Obra de Anish Kapoor.

Originalmente indio, es un puro y ostensible exponente de obra correspondiente a una TYD en toda su dimensión plástica, y por supuesto lo que compete a la estética hindú bajo la cual ha sido en general muy levemente interpretada.

La fuerza interna y externa de su trabajo le sitúa en el mercado como uno de los artistas contemporáneos más importantes.

Cuando estás frente a estas piezas puedes experimentar sensiblemente su capacidad sonora, como si de un radar se tratara.



Triángulo invertido como forma bidimensional de la shakti

Del cono tridimensional al triángulo bidimensional





Cuenco con agua y flores

Son innumerables los lugares en los que se halla presente el vaso, cuenco, cáliz ritual como receptáculo de la divinidad

anutva, de entidad casi molecular.

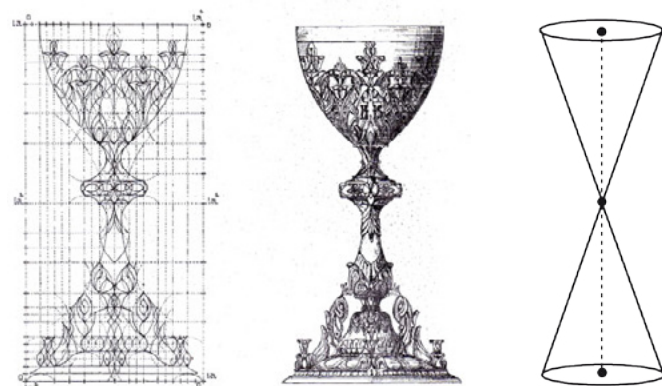
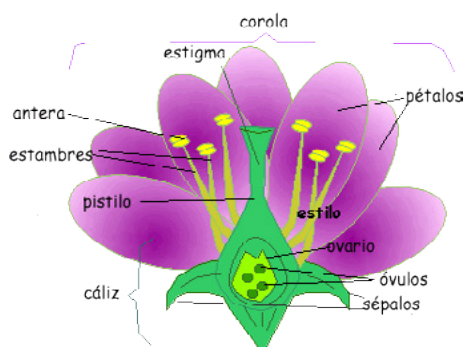
En efecto, la omnisciencia divina en que no existía un yo contrapuesto a un no-yo, sino un yo absoluto, eterno, inmóvil, en virtud de *maya* se obnubila y turba. El alma infinita casi adormeciéndose piensa en ser *purusha*, es decir, conciencia limitada. Los atributos de la divina esencia eran cinco: eternidad (*nityatva*), omnipresencia (*vyapakatva*), plenitud (*purnatva*), omnisciencia (*servajñatva*), omnipotencia (*sarvakarttva*).

Pero ahora, por obra de *maya*, el supremo ser se proyecta distante de sí, como objeto. No reconoce más que sujeto y objeto son idénticos en su unidad primordial, por lo cual -de tal modo olvidándose- sustituye con cinco limitaciones a aquella infinitud: la eternidad se circunscribe en el tiempo (*kala*), la omnipresencia en la determinación (*niyatī*), la plenitud en el deseo (*raga*), la omnisciencia en intelecto (*vidya*), la omnipotencia en limitada capacidad creativa.⁴

Habremos de prestar atención al tiempo, la determinación, el deseo, el intelecto y finalmente la capacidad creativa, que es donde nosotros nos situaríamos como operantes.

He aquí pues, constituido el yo individual, encerrado y oculto por seis corazas (*kañcuka*), como tal contrapuesto a la objetivación última de la conciencia, la *prakriti*, la naturaleza, el no-yo, la materia, de la materia pensante o intelecto (*buddhi*) a la materia bruta.

En virtud de esta presencia germinal de *maya* en Dios, nuestra psiquis, que deriva de su obra, es bivalente: mientras por un lado puede disolverse cada vez más en la negación de aquella luz hasta turbarla del todo, por otro lado, casi compelida por el rayo no del todo extinto en ella, puede desprenderse de la noche, encontrar en nosotros la divinidad esencial e inducir a recorrer nuevamente, en sentido contrario, el camino hasta el plano más allá de *maya*.⁵



⁴ TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. Ed. Dédalo. Buenos Aires, 1978 (p.21)

⁵ *Ibid.* p.21.

Este último sentido de ida y vuelta es lo que Wilber denominará arco ascendente y arco descendente, y lo que en textos de hinduismo se considera, interpretado erróneamente desde nuestra terminología occidental como evolución-involución, siendo este último no más que el retorno al origen después de haber desarrollado el camino hacia nuestra consciencia individual.

Podemos hallar la misma *forma* en la simbología cristiana del cáliz donde se produce el misterio de la transmutación de Dios en el cuerpo de Cristo. Podría ser considerado el proceso *brahman-atman* tomando cuerpo hacia su réplica en el cuerpo del hombre, a partir de cuya consciencia es posible reanudar el sentido inverso. En el caso de tal *forma* como *damaru* –tambor agitado por Siva-, o símbolo que encontramos en las imágenes de estas páginas a la derecha, se da un uso en el que es agitado batiéndolo, continua y cíclicamente, de modo que no se da únicamente un movimiento receptivo de la divinidad suprema, sino que se produce un intercambio y vibración recíproca por la cual el hombre es presentado no solo como receptor, sino también como hacedor o participador, por lo cual se sientan las bases para el doble flujo de magia y religión, por el cual el aspecto determinista y de libertad es trasladado al demiurgo, o artista.

Magia, religión, Arte

En el transcurso de la investigación fue fundamental aclarar ciertas ideas respecto a *magia* y *religión*, principalmente por las críticas y consiguientes prejuicios de los que hemos sido objeto. Consideramos crucial para el artista obtener claridad en estos ámbitos tan velados y en los que es ineludiblemente participe al relacionarse con la plástica, ya sea consciente o no, lo que implica su propia decisión y determinación.

Nuestro conocimiento intuitivo es la guía cuando interiormente como artistas nos resuena la palabra *magia*. Al no disponer de elementos racionales claros, introducimos en su contexto conlleva el riesgo de “perder la razón” cuando tal contundente realidad es sentida y vivida como más *real* que la realidad perceptiva convencional. De ahí proceden desequilibrios psicológicos tanto en artistas como en individuos preeminentemente creativos debido al choque de su percepción con cierta “realidad objetiva”, ya incluso tan determinista en nuestro sistema general –socioeconómico, político, moral, etc.- como lo fue en su día la religión. Para esclarecer nuestra posición ante espiritualidad, magia y religión es decisivo tener en cuenta el sistema en el que todo ello puede ser integrado. Al igual que no cualquier individuo está preparado para abordar el camino del *sadhu*, o el mago, no todo artista será un ‘genio’ u ocupará la misma función creativa.

La apertura de la visión requiere, no obstante, por parte del artista, como para el chamán o el brujo, sacerdotes y *artistas* en el sentido original, un salto en el vacío: deshacerse de lo aprendido y atreverse a la oscuridad, atreverse a la ceguera para descubrir los modos en que la luz puede posarse sobre los cuerpos para hacerlos diferentes.⁶

Al pertenecer a esa punta de lanza de la individualidad que rompe y crea sistema, se ha de contar con unas cualidades que le permitan afrontar y trabajar tal energía transgresora, rompedora. En India se considera indispensable la figura del maestro –*guru*- para salvaguardar las propias

⁶ MAILLARD, Chantal. *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Ed. Tecnos. Madrid 1993 (p.68)



Lamparilla en el lugar más sagrado de un templo en las rocas, India



estructuras en equilibrio y avanzar conforme a las cualidades propias. Solo el que ha andado su propio camino puede dar guía o soporte sin fijaciones al que lo inicia. Se da entonces la necesidad de poseer unas cualidades psicofísicas y un entrenamiento acorde a la realización a alcanzar. Aquí podemos vislumbrar los principios por los que la psicología de la imagen o el uso de la imagen en psicología pueden ser útiles. Para evitar el conductismo o la alteración subjetiva del sistema por parte de los aspectos humanos de los individuos involucrados, desde el punto de vista de una TYD, el elemento integrador es la imagen, su 'objetividad' y coherencia se aloja en la *forma en sí* y el aspecto desinteresado propio del Arte. El Arte entonces tendría una función equilibradora en sí misma, y no habría patología alguna que reparar o corregir, sino naturaleza individual que comprender y armonizar. Por ello consideramos la comprensión esencial del *mantra* y el *yantra* de fundamental interés para iniciar la construcción de los pilares de nuestra propia consciencia orgánica basada en el lenguaje de la plástica.

Se trataría de establecer o dilucidar fundamentos más sólidos con los que realizar nuestro trabajo, que no nos hicieran dudar al ser juzgados por la realidad convencional generalizada, y asumir nuestro papel y nuestra visión. El artista no puede buscar la referencia, medida y valor en ese consenso, cuando nuestra capacidad por definición explora y rompe el lenguaje asimilado para descubrir nuevos referentes útiles para la evolución en relación a la generación de nuevas ideas en todos los ámbitos.

La magia, en su sentido original y esencial, tiene su propio fundamento, su propia razón, su propia lógica, su propio idioma. (...) Esta postula un "mundo" que es invisible pero real, abstracto pero efectivo, sutil pero manejable; y sostiene que el mundo que es visible, concreto y vulgar no es sino un pequeño aspecto de este "mundo".⁷

Podríamos aquí profundizar en la única dirección de doble sentido que constituyen magia y religión, y que contribuye a la comprensión del *yantra*. La *forma* que ofrecemos en estas páginas procedentes de los estudios de Nicolás de Cusa en el Renacimiento de occidente son una clave importante para comprender la *forma* original transcultural y transdisciplinar. La carencia de una estructura coherente que guíe al artista plástico que se basa en imágenes y puede perderse en nociones historicistas, ha impedido

⁷ RAMACHANDRA RAO, op. cit. (p.14)

hacerle activamente partícipe de tal conocimiento y de su evolución a través de una investigación coherente en el ámbito general de la investigación junto con otras ciencias.

Comenzando por la asimilación de algunas citas se vuelve más accesible su contenido. Las propia ambigüedad de las palabras en nuestro lenguaje más 'plano', nos llevan en muchos casos a reducirlos a una interpretación personal, cuando no debiera ser así.

Estas son algunas de las citas con las que nos iniciamos en los pocos textos en español dedicados a nuestro tema. En este caso son citas de Ramachandra Rao, y de su libro *Yantras*, que nos impulsaron a querer descifrar su significado más profundo, dispuestos a transcurrir en cualquier dirección, indistintamente, siempre y cuando tuvieran sentido para nosotros como *artistas imagineros*.

Ningún otro pensador medieval ha influenciado tanto los sistemas hermético-teosóficos de los siglos XVI y XVII como Nicolás de Cusa (1401-1464), neoplatónico y sabio universal. La idea que él se hacía de la negación absoluta de los contrarios en Dios y las especulaciones sobre la infinitud del cosmos y de los derivados de ella impregnaron también a Marcilio Ficino y a

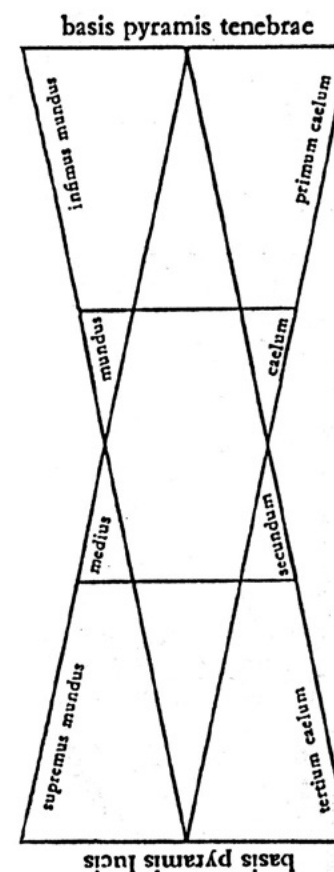
Pico della Mirandola, llegando incluso a Giordano Bruno. Fludd le debe sus teoremas más importantes, y, por mediación de Valentin Weigel, se piensa que su teoría del conocimiento se reproduce, en parte, en la obra de Jacob Boehme.

En su tratado «De coniecture» (hacia 1440), Nicolás de Cusa expone su teoría de los cuatro planos del conocimiento, de los que participa el hombre, con ayuda de dos diagramas.

La «figura paradigmática» (P) muestra el universo en la intersección de dos pirámides, cuyas bases llama unidad (unitas) y alteridad (alteritas). Ambas pirámides contienen, según él, todas las oposiciones: Dios y la nada, luz y tinieblas, posibilidad y realidad, lo general y lo particular, lo masculino y lo femenino.

Ascenso y descenso, evolución e involución son una y la misma cosa. La progresión del uno es la regresión del otro. «Dios está en el mundo» es igual que «el mundo está en Dios».

Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, ed. Hamburgo, 1988

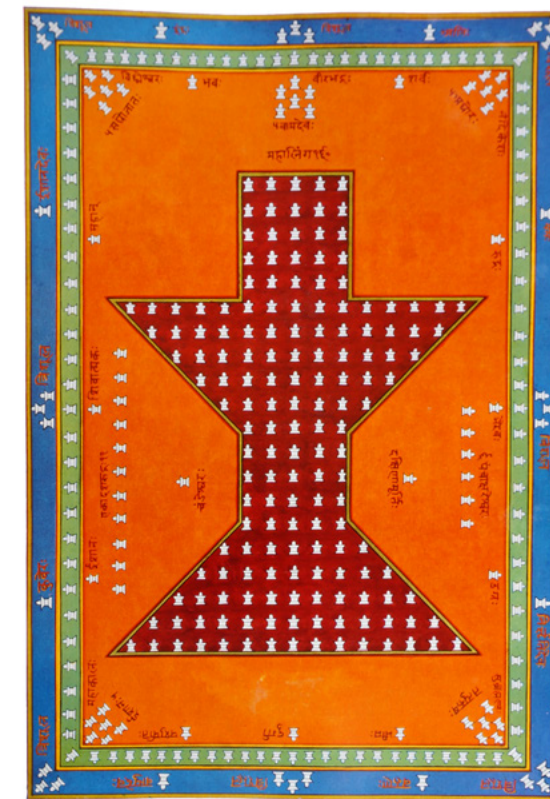
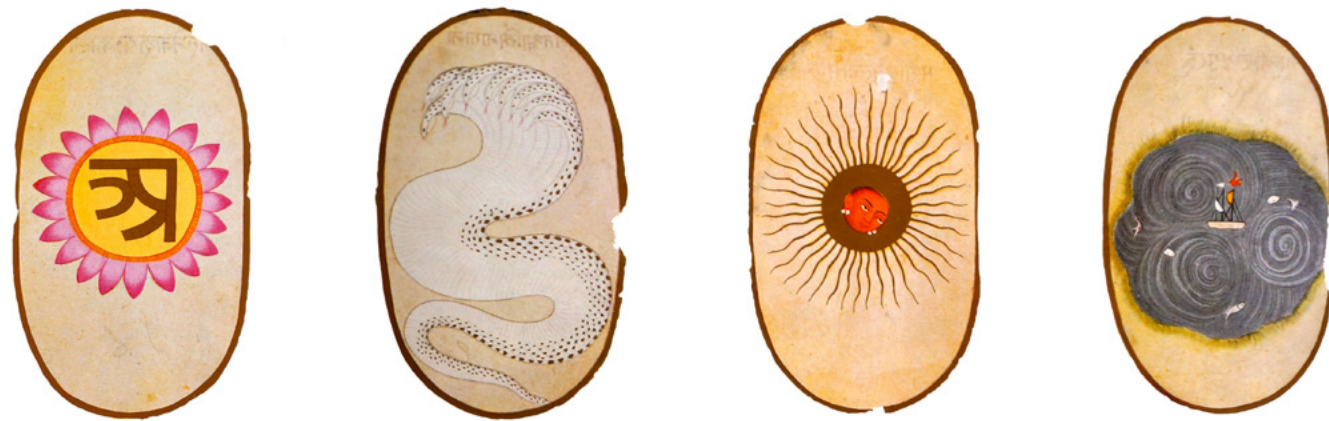


Pequeña hornacina de una artista, Monique, de Auroville. Una copa azul esta presente



Anish Kapoor

Juego de inversiones, espacio líquido, atractor, conector, forma ritual.



Arriba. Pintura de Himachal Pradesh. S. XVIII
 Abajo izda. Rajastán, s.XVIII, gouache sobre papel.
 Centro izda. Himachal Pradesh. s. XVIII

Todas estas obras nos parecen verdaderamente *formas* u obras del arte contemporáneo.



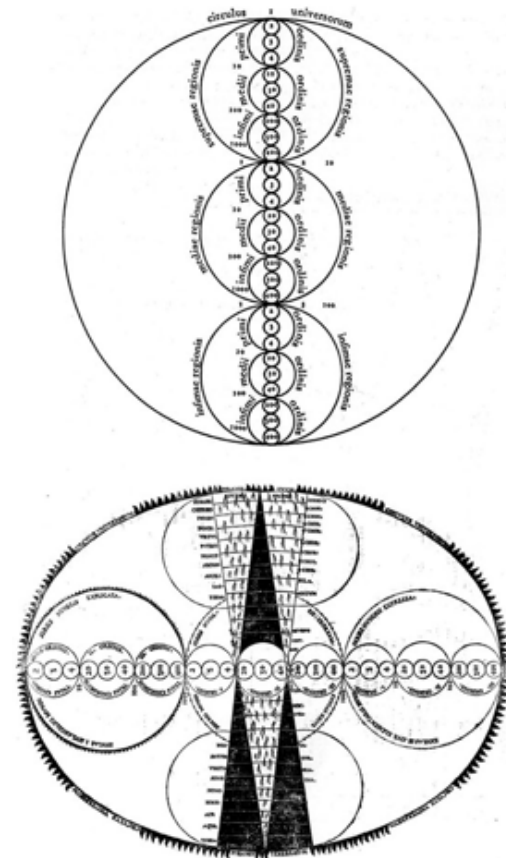
Arriba izda. Mahalinga Mandala. Rajastán, s. XVIII

Arriba dcha. Rajastán, s.VII. gouache sobre papel.

Centro dcha. Nepal, siglo XVII.

Dcha. Robert Delaunay

La escala

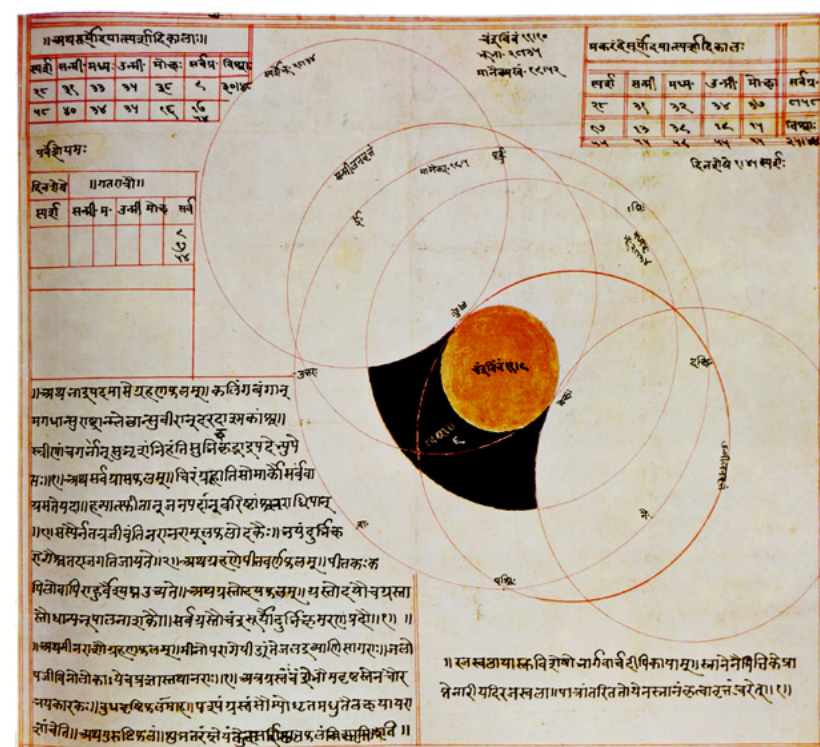
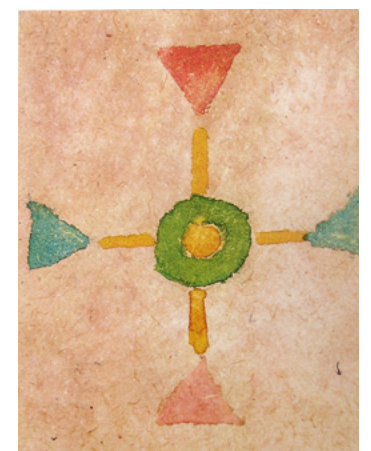
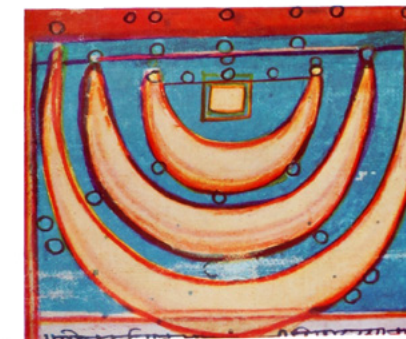


En el segundo diagrama del Cusano, que él llama «Figura uniuersa» (U), están inscritos en la delimitación del universo, tres mundos encastrados: el mundo de Dios, el de la inteligencia y el del alma, dotada de razón, cuya periferia está formada por los sentidos. En esta región inferior son inevitables las contradicciones. En la del medio se eliminan, y en el mundo superior, el de Dios, solamente existe la afirmación.

Nicolas de Cusa, De coniecturis, ed. Hamburgo, 1988

En la modificación de la figura U de Kircher se encuentra, asimismo, la cadena de mundos, cada uno de los cuales, según el Pseudo-Areopagita, está subdividido en nueve coros, coincidiendo la esfera inferior de cada coro con la esfera superior correspondiente.

A. Kircher, Musurgia Universalis, Roma, 1650



Arriba izda. Dibujo. A. Kircher y Nicolás de Cusa.

Izda. Chandra mandala. Rajastán.s. XVIII

El resto de obras también son básicamente del Rajastán, del s. XVIII. Gouache sobre papel

Más formas relacionadas con el arte contemporáneo.

La magia, en tanto que resultado práctico de la religión, busca asumir la consciencia indiferenciada dentro de la consciencia individual. Si la religión está interesada en elevar al individuo a un plano superior (llamado espiritual en sentido general), la magia esta interesada en bajar a los habitantes de este plano superior al mundo normal de lo cotidiano.⁸

La religión es un movimiento que tiende hacia lo general y lo universal, mientras que la magia se mueve en la dirección de lo específico y lo individual.

La magia, sin embargo, procede del mundo abstracto, la realidad que es más supuesta que percibida, esa realidad que propiamente puede ser descrita como privada.⁹

La religión comienza con la razón normal y avanza hasta situarse más allá de la razón común, mientras que la magia comienza con lo que está más allá de la razón común y vuelve, poco a poco al mundo de esa razón común. Así, la magia, cuando es observada desde el punto de vista de la razón común, tiene un halo de irracional. Esta es también la causa por la cual el engaño, el fraude, el truco y la explotación abundan en el campo de la magia. Este es en verdad, tanto como la razón laica puede distinguirlo, un halo de "fantasía".¹⁰

El arte, la imagen, forma parte de Maya, la ilusión y la magia, y nos es fácil comprender, sin prejuicios y desde el Arte, esta relación fundamental que hemos expresado en estas citas.

El rito y el sacrificio

El rito supone la disposición de los elementos materiales, mentales y trascendentales en una acción o acto de consagración o integración para así obtener un fin. Conlleva un acto de consciencia que es el que facilita el desenvolvimiento o apertura a que se haga real. Vinculado a lo religioso ha sido finalmente identificado con la creencia llegando a constituir un orden de dependencia que con la abolición de los dogmas ha sido rechazado.

⁸ Ibid. p.13.

⁹ Ibid. p.13.

¹⁰ Ibid. p.13-14.



Los Vedas desarrollaron metodologías muy sofisticadas respecto al rito, en las que naturaleza y religión estaban presentes de modo plástico. El reconocimiento y consideración del hombre como parte orgánica de la Naturaleza implica un posicionamiento del yo individual en colaboración con los procesos generales. Tal colaboración conllevaba un ofrecimiento carnal, mental y trascendental que implicaba el sacrificio. «El sacrificio, en este caso, es la entrega voluntaria de la voluntad propia»¹¹ al aceptar ser parte integrante y operante de la Naturaleza.

En la época de las Upanisads, una vez desarrollada la estructura simbólica y otras cuestiones más complejas sociopolíticas, culturales, etc., tal sacrificio y transmutación se consideró efectivo sin necesidad de derramamiento de sangre, a través de la fuerza del simbolismo, o lo que es lo mismo, la capacidad de imaginar, que supone la posibilidad de repercutir en la realidad por medio del desarrollo consciente de otros canales perceptivos. La muerte o entrega no era considerada exclusivamente en el orden de lo carnal inmediato, sino que se reconocía en el orden de lo más sutil. El rito se halla inseparable al sacrificio. Desde los inicios el fuego vinculado al rito de la muerte se mantiene encendido ininterrumpidamente en la ciudad de Benarés. La filosofía y el simbolismo constituyen el sustrato conceptual por los que la muerte se convierte en un acto estético por definición, y desde la llama interior a la exterior se construyen símbolos, imágenes, objetos, columnas, templos, pueblos y ciudades como cúmulo simbólico, estético, plástico. El fuego, la llama de la muerte que permanece encendida en la realidad en el Manikarnika, crematorio o *maha shamsban*, desde hace miles de años es clavada en la memoria, en la retina, en el alma, y sigue pujando con fuerza para constituir la esencia de todo un pueblo, una cultura, una civilización. Su fuerza proviene del rito de mirar de cara a la muerte durante horas y resistirlo. Ese es uno de los puntos vivos más antiguos del mundo. *El Hecho Estético* que allí tiene lugar tiene la más profunda significación de los más elevados valores materiales, plásticos; formales, mentales, imaginarios, simbólicos, conceptuales; trascendentales, espirituales. Plástica y Estética son los elementos que les dan cohesión, que los fijan, los anclan, *mantra, yantra, tantra*.

Todo ese constructo sublime que recoge como un atractor todos los demás adjetivos de la vida y la muerte, es una llama de hace miles de años, de miles de cuerpos concatenados y prendidos en la misma lengua de fuego, de Kali; cuando te acercas a ella, y la ves, con tal consciencia estética, es tan sencilla, como invertir la fuerza del mirar.¹² La experiencia de todo esto bajo la protección, enseñanza y corazón de un *agbhor* es algo que simplemente, penetra, como un *yantra*.

Este proceso de transmutación implica el sacrificio del yo, de la identificación del ser con su limitación en *maya* o mundo de la percepción. Cuando se produce esa penetración, el hecho sucede. De este sentido se deriva la relación *yantra-tantra* perteneciente a la tríada raíz *mantra-yantra-tantra*¹³.

¹¹ MAILLARD, op. cit.

¹² Chantal Maillard, en su libro *Diarios indios*. Ed. Pre-textos. Valencia 2005, dedica unas líneas a tal lugar, el Manikarnika (p.69). Y acaba sus líneas con la pregunta ¿como invertir la fuerza del mirar?, que yo recojo de otro modo para penetrar en el mismo modo, en la misma mirada.

¹³ Una vez más nos encontramos con una concepción fundamental relativa al *yantra* y la filosofía hindú que determina la evolución histórica y formal del *yantra*. Las escuelas

Izda y centro. Ritual sagrado de Sadhus en Benarés.

Dcha. Jim Denevan.

Parte del ritual es trazar el círculo alrededor, plástica de los elementos primarios, simbolismo, magia, meditación, performance, acción, formas sagradas.



Tantra significa red, urdimbre, y es un aspecto que pone en funcionamiento, que aplica estos mecanismos en que la transgresión comunica mundos y submundos. El mayor desarrollo del mandala desde su aspecto teórico-práctico es dentro de la vía *tántrica* de conocimiento, la vía más profunda y alejada de prejuicios derivados de exigencias sociales, culturales, morales e incluso éticas, y más conforme a la naturaleza. Los yoguis que realizan, hacen realidad esa práctica, adquieren poderes mágicos que no son derivados más que de la más purificada capacidad de imaginar. El artista imaginero es el que modulará un lenguaje plástico, abrirá una vía de entrada, que como una finísima vía de agua o sonda, tendrá la fuerza y el valor de romper montañas. *Tantra* sería un *efecto mariposa*, con la capacidad de incidir a diferentes escalas en los mismos-distintos mundos o niveles de realidad, de manera imperceptible.

Podemos integrar en el discurso la imagen de Nicolás de Cusa que en estas páginas muestro con su pie de foto original. En un viaje formal vertiginoso, nos permitirá aproximarnos a obras de arte tántrico sobre todo procedentes de los libros de Ajit Mookerjee, que es el que ha realizado esta penetración en la tradición hindú a través de la plástica y el arte, tanto indio como occidental, que han reafirmado algunas asociaciones realizadas en mi investigación. Sus libros tienen títulos como *Ritual Art of India*, *Tantra Art*, *Yoga Art*, *Tantra Asana*, etc., de gran valor documental para el artista plástico.

Penetrar en la plástica hindú nos hace replantearnos el origen de la estética y tendencias del arte occidental en términos plásticos y visuales. Éste puede interpretarse como extrapolación de una realidad plástica continua, yacente y latente anacrónicamente, fuera del tiempo, a la que simplemente, en determinado momento, se ha prestado atención. Nuestra propuesta penetrar poco a poco y sintéticamente en la comprensión de su *forma* y su significado.

2.8. EL ARTE SAGRADO

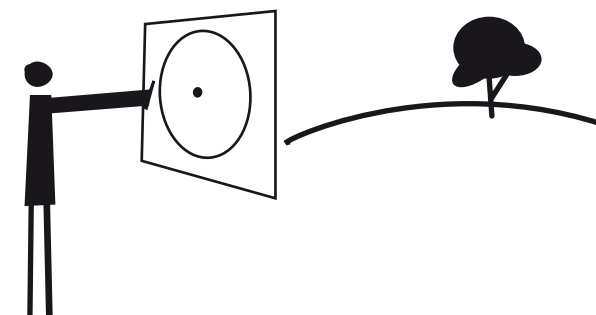
La inspiración y la aspiración. Pranayama de una TYD.

Cuando nos introducimos en el Arte desde un punto de vista *'yántrico'* asumimos la consideración del mismo como *yoga* también desde su aspecto mágico, trascendental. Debido al ritual el fundamento del Arte se halla estrechamente vinculado a lo sagrado. Sin embargo trataremos de ceñirnos a su dimensión formal, es decir, a su *forma misma*.

La superficie cuadrada y el círculo que gráficamente contiene nuestra

tántricas son las que profundizan en su estudio, y evolucionan por épocas, se desplazan y extienden desde India o China pasando por el Tíbet, y en función de sus características específicas desarrollarán más un sentido u otro del *yantra* y *mandala*. Hay tantas puertas de entrada como individuos, aunque sea uno solo el corazón del templo en el que residen los misterios, más allá del tiempo y espacio individual o social en el que se expresen.

ventana es una superficie cuyo carácter sacro es y debe ser reconocido, y nuestra actitud una apertura consciente a recibir la *inspiración*, el prana, el halo vital, que a través de nuestro cuerpo y la extremidad prolongada de nuestra mano, en el fino hilo de la herramienta o pincel, se hará visible. El posicionamiento físico de nuestra mano ya supone una trayectoria o alineación del canal a explorar, del mismo modo que operan los *mudras*¹⁴. Cada posición de la mano prepara o predispone a una meditación, entraña un significado, un mensaje, una actitud, una cualidad. Dentro de la visión del cuerpo como microcosmos inmediato al hombre, los *mudras* son considerados posiciones de la antena que es nuestro cuerpo, desde las cuales es posible conectar con la corriente microcósmica desde la que podremos operar por analogía, sincronización, con la intuición, la voluntad, etc., con un sentido constructivo, reconstructivo, etc. Del *mudra* brotará una *forma*.



Titus Burckhardt comienza así su libro *Principios y métodos del arte sagrado*:

Los historiadores del arte, que aplican el término de “arte sagrado” a cualquier obra artística de tema religioso, olvidan que el arte es esencialmente forma; para que un arte se pueda calificar de “sagrado” no basta con que sus temas deriven de una verdad espiritual, es necesario también que su lenguaje formal sea manifestación de la misma fuente.¹⁵

Este es el aspecto formal, de carácter ‘objetivo’ en el que queremos incidir muy especialmente con nuestro trabajo. Se da una «analogía rigurosa entre la forma y el espíritu: hay obras profanas de tema sagrado, pero no existe obra sagrada de formas profanas».¹⁶

Este es un pilar fundamental de nuestro estudio, que puede alejarnos de nuestros bastante justificados prejuicios religiosos. Queremos recalcar que una TYD no enfatizaría una aproximación al arte de «tema sagrado», sino al «arte como forma sagrada», cuyo foco de elevación desde la materia se produce inexorablemente hacia el espíritu, como vía de integración. En relación a los “temas” tratados en la obra plástica, como hemos podido oír y sentir en repetidas ocasiones en el mundo de la pedagogía del arte, de momento los dejaremos como una ‘excusa’.

Es cierto que la espiritualidad es, en sí, independiente de las

¹⁴Los “mudras” son gestos de las manos que entrañan ciertas propiedades.

¹⁵ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976) (p.5)

¹⁶ *Ibíd.* p.5.



Hamsāsya हंसास्य



Hamsāsya हंसास्य

formas, pero esto no significa que pueda expresarse y transmitirse mediante unas formas cualesquiera. Por su esencia cualitativa, la forma es análoga, en el orden sensible, a lo que es la verdad en el orden intelectual.¹⁷

Dentro de una ciencia de la *forma* que corre el riesgo de quedar reducida a puro materialismo, el arte sagrado introduciría el simbolismo inherente a las *formas* mismas. La consideración de una *forma* como símbolo no es simplemente considerar la *forma* como signo convencional, al servicio de una norma o una pauta, sino que el símbolo «manifiesta su arquetipo en virtud de cierta ley ontológica».¹⁸ Partimos de la base de que «la visión espiritual se corresponde con determinado lenguaje formal y «según la visión espiritual del mundo la belleza de una cosa no es sino la transparencia de sus envolturas existenciales; el auténtico arte es bello porque es verdadero».¹⁹

Una TYD es la que parte de la coherencia de la *forma* y sentido interno de los símbolos aplicado estrictamente al Dibujo, y por ello se sirve de «medios simples y primordiales»²⁰. Ello no significa que a esa forma esencial no se le apliquen sus ornamentos o atributos correspondientes a la incursión y desenvolvimiento de la *forma* en la Naturaleza, mas siempre diferenciándolo del enfoque opuesto, por el que «el *naturalismo* al pie de la letra se excluye del arte sagrado».²¹

Inspiración y aspiración como hecho físico de un acto sagrado, también del Arte y el artista.

2.9. LA FORMA Y EL SIMBOLISMO

Ahora podemos entender la evolución histórica de la forma sagrada, que la hace revestirse superficialmente de diferentes ropajes o desnudos según el interés simbólico de la tradición institucional religiosa que la promueve, ya sea una «Iglesia» o «Academia» de Arte. Entre esa verdad universal trascendente y el enfoque intencional de quien la financia²² se halla el campo de libertad del artista, que si desde la desnudez de su naturaleza se

¹⁷ *Ibíd.* p.6.

¹⁸ *Ibíd.* p.6.

¹⁹ *Ibíd.* p.6.

²⁰ *Ibíd.* p.8.

²¹ *Ibíd.* p.8.

²² Hoy en día otro tipo de instituciones, que incluso aunque sean culturales, responden a un sesgo y unos intereses definidos, a veces más perjudiciales, ya que representan la institución artística liberalizada del yugo de los estamentos religiosos, políticos y sociales, pero que genera los suyos propios bajo el amparo de su propia autoridad cultural, lo que no permite identificarlo como cultura de base, nada que ver con sistema institucionalizado. Esto genera grandes problemas al artista y al arte, que renuncia a su identidad de base, de conocimiento, frente a sus privilegios, económicos y sociales sin esperanzas de revolución en un sistema paradójico de libertades democráticas totales en su expresión.

acoge a la *forma*, podrá de ese modo trascender lo superficial y mantener intacta la verdad interna que contiene la *forma*, sin por ello ser excluido de *modos* diversos de la realidad social en la que se halle inmerso.

Con la visión cristiana «la imagen divina por excelencia es la forma humana de Cristo»²³, a cuya influencia se suma posteriormente la visión antropocéntrica renacentista que la conduce resueltamente al naturalismo, emoción y pasión, etc., y que serían entendidas según la Teoría de *rasa* hindú como predominio de las emociones transitorias. Por lo cual, ceñir la imagen únicamente a ello, le haría perder su carácter 'objetivo', su distancia estética, etc.

La visión islámica a través de la belleza trata de llegar a la Unidad, y, sin citarla, conforme a ella modula su recubrimiento, su velo, con arabescos y ornamentos de carácter geométrico. La visión taoísta emitirá sus símbolos partiendo de «las transformaciones»²⁴ o mutaciones, basadas en los ritmos cósmicos y el movimiento circular, expresado en la maestría artística de trazar un círculo de un solo trazo, identificándose así implícitamente con su centro, que, como tal, permanecerá inexpresado»²⁵, del mismo modo que así quedó inexpresada la unidad islámica.

La visión budista se centrará en evitar toda personificación del Absoluto escapando de lo mental y le dará forma a través de la belleza implícita en la naturaleza del loto.

El arte hindú, cuyos métodos son los más antiguos en el tiempo²⁶, reúne en el símbolo del *yantra-mandala* todos estos símbolos primordiales -desde el registro más abstracto a la más elaborada figuración-, arraigados en el origen arquetípico del hombre y que con nuestro trabajo pretendemos redireccionar desde la conducción específica de una tradición trascendental e incluso religiosa cualquiera, sin necesidad de renunciar a ella, hacia el fondo de su *forma* común, a través del terreno, también común, del Arte, sin desprenderlo de su aspecto sagrado, del que ya hemos hablado. Si es posible ubicarnos en una esencia del Arte desde un punto de vista aconfesional, no nos es posible desligarnos de un arte espiritual ya que al hombre no le es posible desprenderse materialmente de su espíritu, así como tampoco desgarrarse su carne o negar su capacidad de gestión mental, con todas sus facetas, seamos conscientes de ello o no.

El carácter de *símbolo*, aplicado tanto en la evocación como en el uso formal de cualquier elemento plástico, por más abstracto que sea, es el que nos ayudará a mantener el contacto íntimo indispensable de significado y significante (plano lingüístico), contenido y continente (espacio), objeto y sujeto (ontológicamente), materia y espíritu (religión: *religare* o *yoga*), etc.

El arte, por tanto, y especialmente la arquitectura, como veremos en el análisis del templo hindú, va más allá del espacio meramente físico, para introducirnos en el espacio estético, más próximo al espacio de la conciencia del que la realización mística y metafísica se ocupa en primer lugar. Dado que toda obra de arte debe ser una imitación del poder creativo (de la naturaleza en su modo de

²³ *Ibíd.* p.10.

²⁴ *Ibíd.* p.10.

²⁵ *Ibíd.* p.11.

²⁶ *Ibíd.* p.12.



Arriba. Enso círculo japonés de trazado

Abajo. Círculo ritual para ciertos sadhus

Uno de los símbolos de la unidad, del Tao, plasmada mediante el centramiento y equilibrio necesarios para realizar un círculo de un solo trazo.

operar y en última instancia de lo Divino en su acto primigenio) la conciencia del espacio es el camino que puede conducirnos al espacio de la conciencia y a la Presencia que allí mora allende toda representación artística, todo símbolo. Algunos de estos símbolos, no obstante, comenzando por el espacio mismo y nociones a él asociadas, tendrán que aparecer ante nuestra mirada, aunque sea, en esta ocasión -aún sin música- a través del sonido, a través de la palabra.²⁷

Se trata de organizar un espacio, y como sabemos, de este modo se reitera la obra de los dioses al organizar el Caos y crear un mundo. «Instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrarlo» (Eliade, 1985. p.36) «Todos los símbolos y los rituales concernientes a los templos, las ciudades y las casas, se derivan, en última instancia, de la experiencia primaria del espacio sagrado» (Eliade, 1985. p.55)²⁸

2.10. DIMENSIÓN METAFÍSICA DE LA FORMA Y EL ARQUETIPO

No existe un arte sagrado que no dependa de cierto aspecto de la metafísica.²⁹

Aplicado al ejercicio del arte no guardará necesariamente relación con el *arte metafísico* de las vanguardias, sino con la metafísica intrínseca al arte, cuyo motor y motivo le hace proyectarse más allá de su fisicidad.

Desde Aristóteles a la física actual, pasando por Kant y Hegel y sus aportaciones a la estética o teoría del arte vinculadas a la concepción metafísica, nos es imposible resumir ni siquiera en pocas palabras lo que para definir *metafísica* quedaría ineludiblemente fuera de lo expresado. Es importante subrayar la relación de esta trascendentalización de la física en la metafísica a través del universo del *mandala*, que como elemento visual nos introduce en él. Si bien disponemos en occidente de tradición científico-filosófica, en India comprende la científico-filosófica-religiosa.

¿Qué queda fuera en esta comparativa oriente-occidente?. Dentro de una predominante racional como la primera, sin duda queda fuera la práctica del espíritu, a pesar de que la teoría trate de explicarse con la filosofía, o imponerse una visión con la religión.

Desde la Bellas Artes nos aproximaremos al espíritu desde la teoría orientada a la práctica que ofrece la concepción de *mandala*. Si bien la teoría de la visión mandálica está siendo desarrollada en mayor profundidad a través

27 MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999) (p.32)

28 ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor. Barcelona. Labor, 1985.

29 BURCKHARDT, op. cit. p.12.

de la *estética*, no ocurre así con la investigación de su práctica a través del Arte. Ése es el resquicio en el que firmemente tratamos de introducirnos.

Quisiéramos llegar a la metafísica a través de la profundización y el uso de la *forma*, y pretendemos una argumentación científica tan contundente como a la que nuestros antepasados aspiraron. Cuando en la *forma* y la *materia* nos perdamos, podremos recurrir a la argumentación metafísica occidental para darle el rigor objetivo de corte científico que por sí merece. Ese aspecto oriental lo comprendemos como herencia propia dentro de la denominada *filosofía perenne*, ya manejada en el siglo XVI en Europa y divulgada en el siglo XX por pensadores como Aldous Huxley, René Guénon, Frithjof Schuon el filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz, etc.

Lo más idóneo, no alejado ni separado de la raíz taxonómica común que les precede, es profundizar en la filosofía hindú y su práctica en el *yoga*, cuya especialización en el Arte se denomina *silpa yoga*.

Relación con el arquetipo de Jung

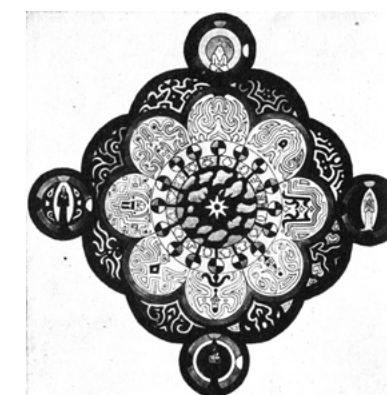
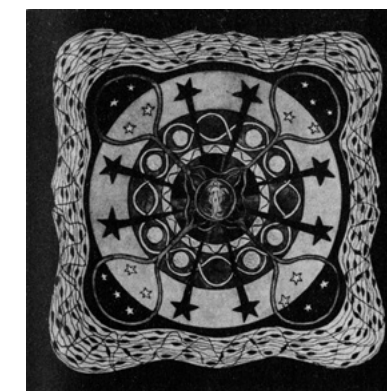
Otro hilo con el que conectamos en nuestra investigación es el que ha dado acceso teórico a la introducción del mandala en occidente. Nos referimos al significativo trabajo de Jung en torno al mandala y al arquetipo. Desde el estudio de dibujos de mandalas realizados por pacientes y por él mismo -además de su labor de importación de significativos textos orientales a occidente-, Jung elabora sus teorías relacionadas con el arquetipo, el inconsciente colectivo, etc. Mientras que él, a través del dibujo se conduce al campo de la psicología, nuestro interés sería el inverso: a través de un constructo psicológico ampliado llegar al dibujo y al arte, teniendo en cuenta algunas variaciones en cuanto a su idea final respecto al *inconsciente colectivo*. Si bien él relaciona las imágenes o estructuras inconscientes con una herencia filogenética, prácticamente instintivas, y que cobran *forma* a través de las imágenes y *formas* mentales, para nosotros los arquetipos no se corresponden con imágenes arcaicas sino con imágenes primordiales, no producto de la experiencia personal y social, aunque estos las sitúen en el tiempo y las re-conformen.

Estos descubrimientos, propiciados por su acercamiento a la filosofía oriental, son los que llevan a Jung a elaborar sus teorías, innovadoras en occidente y relativas al inconsciente colectivo. Para ello realiza su trabajo con mandalas partiendo de esta estructura concéntrica simple, y sobre las imágenes resultantes formula sus conclusiones. Sus descubrimientos fueron relevantes en el campo de la psicología. En el campo del Arte no tengo claro hasta qué punto han tenido tanta repercusión desde la consciencia e integración del artista y el valor que se le atribuye en nuestros días a la práctica de la plástica, aparte de la arteterapia.

Para Jung la «herencia filogenética» está constituida por los instintos y por aquellas formas o imágenes mentales asociadas con ellos, a las que al final y desafortunadamente acabó denominando *arquetipos*. Para Jung los instintos y los arquetipos están tan íntimamente relacionados que casi son idénticos.³⁰

No comparto el entusiasmo de Jung con respecto a esas imágenes arcaicas y que tampoco equiparó a los arquetipos, estructuras sumamente avanzadas propias de l nivel sutil superior y del nivel

30WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983) (p.137)



Mandalas pertenecientes al trabajo de Karl Jung

causal inferior, con las imágenes arcaicas que son, como decía el mismo Jung, su contrapartida instintiva y tifónica. Estoy de acuerdo con casi todo lo que Jung dice sobre las imágenes arcaicas *en sí* pero no las equiparo con los arquetipos.³¹

El motivo de la forma interna

En nuestra tesis daremos significado al *arquetipo (isbtadeva)* más que desde la dimensión social-cultural, desde el punto de vista de la percepción plástica y las referencias abstractas más kantianas, aplicadas específicamente al Arte, al Dibujo. Introducimos aquí como ejemplo las cuestiones planteadas por las *formas* del suprematismo de Kasimir Malevich, cuya referencia procede de “un estímulo interior”.

En el cosmos, es el *tiempo* el que domina sobre el espacio; en la construcción del templo, el tiempo en cierto modo se trasmuta en *espacio*.³² El espacio reúne los aspectos de la existencia desunidos y dispersados por el tiempo. El *espacio* es el ámbito del dibujo, que lo expresa en dos dimensiones. El espacio del templo, integrado en nuestro interior, da pie a un espacio donde las *formas* se sustraen a toda medida temporal para ser regida por una inmutable ley aplicada. Esa ley es representada por el cuadrado y la *forma* que escapa a toda medida: el círculo. El camino que recorre la transmutación del uno al otro como práctica alquímica por excelencia, es el proceso que recorre en la práctica el mandala, aunque sin pugna. Para nosotros, desde la práctica del Arte se nos vislumbra posible. Solo nos cabe concebirlo como real más que como mero juego superficial de *formas*. Habremos para ello de creer, por fin, en nuestra visión y entonces misión.

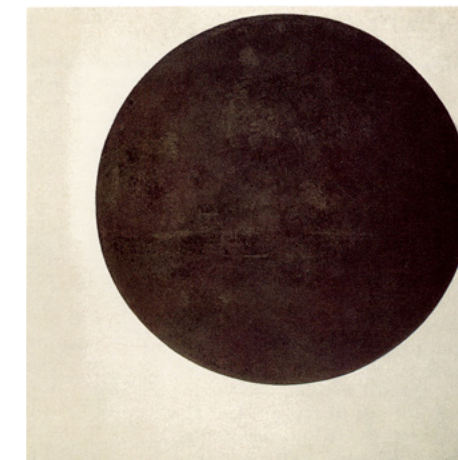
La artes cumplen la función de revelación, que en esa transmutación de *forma*, se unen cielo y tierra, el cuerpo con el alma.

Determinado arquetipo sería entonces el *motivo referencial* de la *forma*, plásticamente manifestada en el Dibujo. Su *visualización* permite su presentación y representación. Especificar este arquetipo diferenciado del de Jung es una de nuestras labores a realizar en el ámbito de nuestra tesis.

Ahora, en la “segunda parte o ABC de una TYD” seguiremos ahondando en la *raíz* de la *forma*.

31 *Ibíd.* p.138.

32 BURCKHARDT, *op. cit.* p.16.



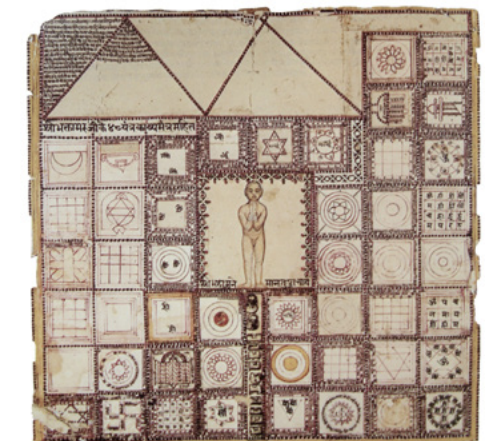
Malevic. Círculo negro 1923.
Templito de Calcuta.

Simboliza el sol negro, que ya no ilustra el cosmos de la naturaleza, sino un estímulo interior



Izda. Carl G. Jung

Dcha. Rajastan, India. Siglo XVIII.
Témpera y tinta sobre papel

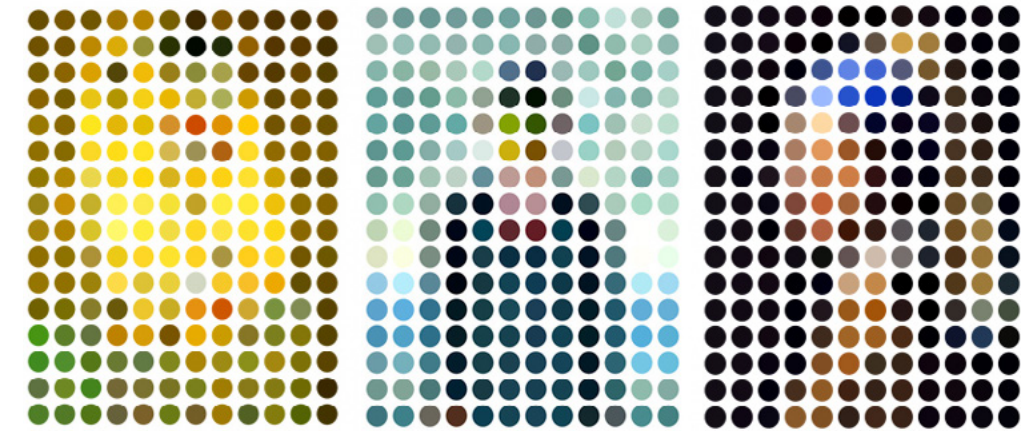




Rajastan, s. VII. Tinta sobre papel.



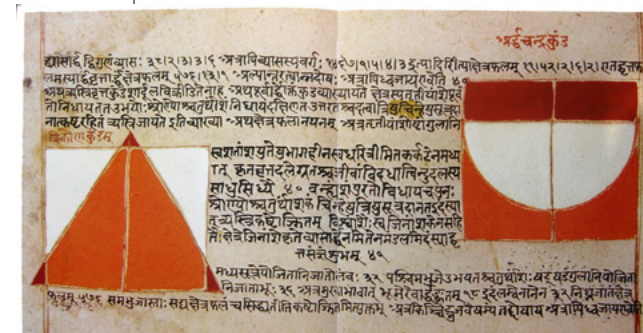
Rajastan, India. Siglo XVIII. Témpera y tinta sobre papel



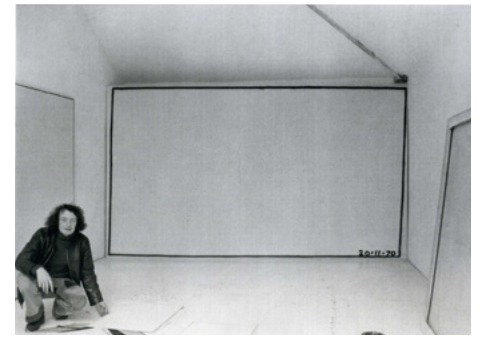
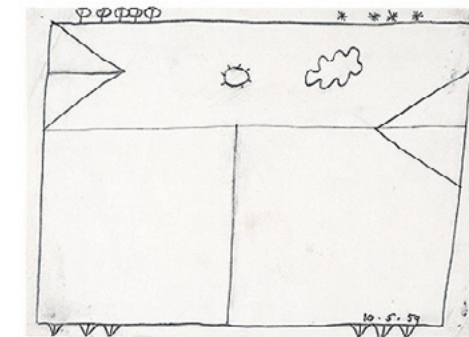
Frank Stella



Hernández Pijuan.



Rajastan, India. Siglo XVIII. Témpera y tinta sobre papel



Centro y dcha. Bob Law



Hinduismo y Arte contemporáneo.



Izda. Instalación a las puertas de la residencia de un viejo y respetado baba. Ganganani, a los pies de Gangotri.

Centro y siguientes. Momento ritual de un aghori en el crematorio, a los pies del nacimiento del Ganga (Ganges) en el Himalaya. Invierno.

Con los babas en las montañas donde habitan, casi llegando a Gangotri, inaccesible entonces por la nieve.

Agua, fuego, tierra, aire, espacio, muerte, ritual, performance, acción, plasticidad.



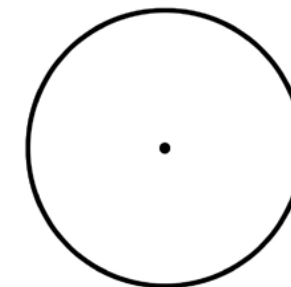
Obras de Joseph Beuys

PARTE II: ABC DE UNA TYD

3. EL NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA FORMA

3.1. ESTRUCTURA PRIMORDIAL

Nos insertarnos más exhaustivamente en lo que representa el trazado más sintético del *mandala*. En pocos casos lo hallaremos tan desnudo o



desprovisto de coordenadas y ornamentos como en esta *forma* de partida que a continuación mostramos.

Aislada e identificada, esta primera estructura y alineación concéntrica contiene y recoge *en sí* parámetros espaciales y temporales de amplia posibilidad y probabilidad para que se dé la *dimensión plástica*, pues no determina una direccionalidad de la *forma* sino que la rescata del vacío. Utilizando este símbolo a modo de líneas de encaje, es la *forma* primaria desde la que realizar el despliegue del dibujo, de las formas, sin estar sujetos a un sentido lineal de tiempo y espacio y, lo más importante, sin perdernos por ello en el infinito.

Olvidándonos de la representación naturalista del dibujo, nos ofrece un punto de partida en un espacio reversible que nos sostiene bajo un punto de fuga no dependiente de la representación superficial de la naturaleza.

Dicho punto de fuga¹ es un eje que recorre, desde el interior al exterior, todos los niveles de profundidad hasta llegar a tu retina y traspasarla. Podremos hacer una elección del *nivel* en el que queramos dar expresión o interpretación a la *forma*. Es decir, podremos, como con una lente, elegir la distancia y el foco e incluso generar un plano con elementos selectos de diferentes planos y configurar nuestra constelación de lectura o trabajo.

Partiendo de este esquema nos sentimos libres de toda representación restrictiva, y se nos facilita la presentación y entrada automática del ser en el espacio plástico multidimensional.

3.1.1. LA QUINTAESENCIA: EL PUNTO

En todo yantra o mandala siempre encontraremos un punto. En él se representa el primer momento perceptible en el que lo no manifestado se manifiesta dando lugar al elemento más sutil: el éter. Por ello ocupará siempre el lugar central.

En dicho punto central hallaremos el denominado *bindu* o *mahabindu*, punto sagrado principal de origen y retorno del que se desprenden todas las formas. Es el punto culminante de la meditación a través del *yantra* como soporte. El adepto parte y vuelve a él después de un recorrido de evolución-involución con el que obtiene su integración psico-cósmica. Ese recorrido tiene su horizonte de expansión en el círculo que lo circunscribe, por el que descubre su desarrollo y su vínculo con el exterior y el conjunto. El círculo es la *forma gráfica* del campo infinito en máxima flexión.

El *bindu*, citado anteriormente en relación al sonido y al éter, es el mismo que corresponde al quinto elemento, la *quintaesencia*.

Es el punto central del que emana toda la creación. Recoge toda la energía de la alineación focal a la que nos hemos referido. La circunferencia es la frontera, la membrana, el límite. El círculo la extensión o área en la que se desarrollará la experiencia.

Partiendo del *primer punto gráfico* situado en el centro del mandala surgen las tendencias, que adoptarán una forma lineal u otra según sus *gunas*.

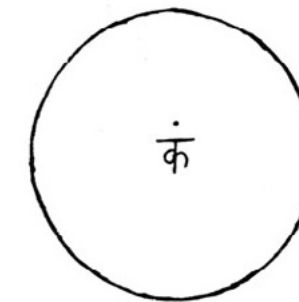
3.1.2. SÍLABA-SEMILLA

El mismo punto es el lugar de coincidencia con la denominada *silaba semilla (bija)* u *om* primordial. La transcripción de este u otro mantra es

¹ Ese punto de fuga se deriva del cono, abatido o no, del que procede, como ya hemos visto anteriormente en relación al eje, centramiento, etc. y que podemos revisar en la segunda imagen incluida en "Bosquejos...1". Este símbolo podría derivarse de su visión cenital.

escrito en sánscrito o la lengua original del lugar. El sonido es la sílaba cargada de potencia o intención. La semilla es el brote, que se expandirá en desarrollo.

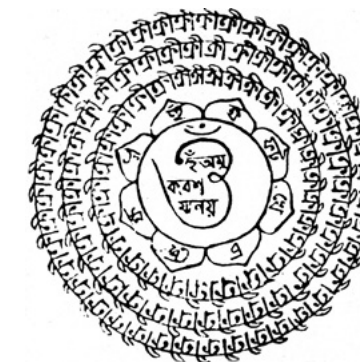
La sílaba-semilla es sílaba o sonido sagrado. De él brota la vida en todas sus formas y maneras. Como sílaba, al igual que el *Verbo* en su génesis implicaba el principio de acción y como *Logos* el principio de identificación en el nombrar o designar, de distancia entre *uno* y *otro*, de disociación de una naturaleza continua a través de la conceptualización, aquí representa también el principio de manifestación desde el sonido primordial del ser,



desde su vibración diferenciada e integrada con el resto del mundo. En ella no se da una distancia lineal, sino ondulatoria, representa en su modo circular el sistema integrado. Ello significa que el concepto no se encuentra aislado, sino que participa de una realidad viva.

En esta primera vibración formal hallamos el primer estado, insertado en el espacio primordial.

Desde el punto interno, como primer estadio de la vida en proceso de



manifestación, brotará su *forma*. Una vibración conmovió y trasmutará la energía alojada en su centro en movimiento y materia. La semilla contiene el registro, la memoria cohesionada de un nuevo individuo vinculado al aprendizaje y adaptación de sus ancestros. La semilla le define como individuo y como grupo. Su *forma* preñada de éter o esencia vital se expandirá al contacto con los elementos tierra, agua, fuego, aire, re-creando y re-generando estructuras por vibración interna.

Dcha. Yantra para eliminar las afecciones infantiles. [S-75-B]

Este yantra es muy próximo formalmente a la pureza del símbolo del mandala original en el que el mantra *om* preside la zona central.

El mismo símbolo con la mínima presentación de un sonido a través de una grafía. Desde criterios estilísticos o de etiquetado podríamos considerarlo una expresión simbólica minimalista y conceptual primaria.

[YTRS-155-BIS]

En este yantra podemos observar en el centro el mantra primordial, el *om*. Su vibración dispersa el sonido y los mantras en todas direcciones, como emanación de una fuente primordial. La flor representa sus estados de apertura y protección.

Como semilla (*bija*), es principio de creación y vida. Brota a modo de flor, como estructura cristalizada interna procedente de la memoria vital. Tal estructura es el *yantra*, que reside en lo más profundo de la naturaleza, en lo más implícito y en lo más explícito.

3.2. MOVIMIENTO: EL IMPULSO DE HACERSE MATERIA

3.2.1. LOS TRES GUNAS

Ahora nos detendremos en la vibración, en la *irritabilidad*² que provocó un primer movimiento, el primer estado evolutivo en el que fue posible generar tal primer movimiento, acompañado del despertar del sentido de la percepción, cuando se desgaja de la matriz, de su punto de ecuanimidad original.

Los tres *gunas* son las tres condiciones abstractas por las que la materia o energía se moviliza, se desequilibra y muta, dando posibilidad y oportunidad a la vida. Los tres *gunas* no son estados, sino condiciones generales a las que está sometida la materia, o un ser, cualquiera que sea el estado en el que se encuentre. En este caso, nos remontamos para su comprensión al movimiento original.

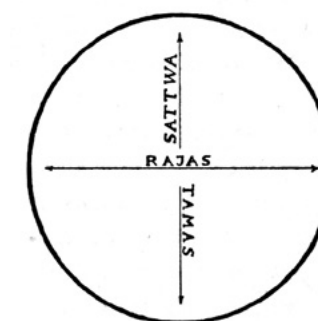
Aplicables a todos los aspectos del universo, son identificados como fenómenos perceptibles y representables visualmente. Son aplicables a la medicina, al carácter, a la química, etc., y conforme a esto, son los principios en los que se sustenta la ciencia del Ayurveda y otras ciencias que conforman el hinduismo. Nosotros queremos atender a su aplicación e incidencia directa sobre la *forma*, sobre el dibujo (TYD).

En ese movimiento primario son reconocidas tres tendencias, con sus respectivos movimientos singulares, idénticamente a como en el interior de un átomo se encuentran reflejados los aspectos positivo, negativo y neutro del electrón, protón y neutrón.

El impulso de hacerse materia es el impulso de un misterio y es considerado un acto sagrado.

Líneas de fuerza raíz: sattwa, rajas, tamas.

² Concepto biológico de *irritabilidad*. Lo físico es causa de una manifestación anímica correlativa.



[TH-20]

Los “tres *gunas*” son una tríada abstracta esencial del hinduismo.

Sattwa, como primer *guna*, es una tendencia ascendente, *tamas* la tendencia descendente y *rajas* es la tendencia intermedia o expansión horizontal. De tales cualidades deriva su correlación con la verticalidad, horizontalidad y la oblicuidad o transversalidad respectivamente.

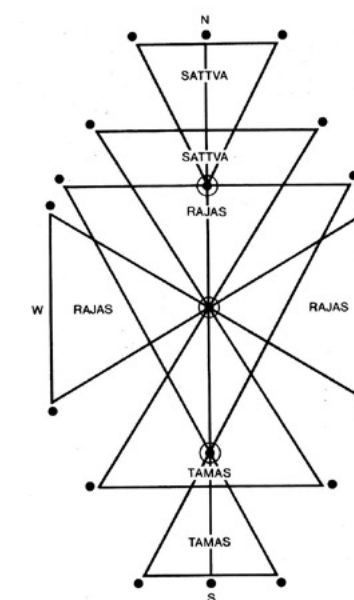
No es posible una competencia entre ellos, por ser todos imprescindibles y constitutivos conjuntamente de toda realidad en diferentes proporciones y relaciones complejas. El carácter sátvico, generalmente más valorado en materia de *yoga*, marca una referencia positiva hacia la trascendentalización de la realidad sensible, que debemos entender en pro de la integración y compensación de la tendencia tamásica más instintiva en la naturaleza. Apuntará naturalmente hacia el espíritu, del mismo modo que un ciprés apunta hacia el cielo y entraña un contenido simbólico que reunifica figuración y abstracción. Rajasico es el desequilibrador, el que permite el movimiento que pone los dos en contacto.

El prestar atención a un aspecto como agente integrador requerirá contemplar el resto para mantener el equilibrio, de otro modo constituirá un nuevo desequilibrio, incluso si su significado a priori es más positivo.

Los primeros elementos: éter, aire, fuego, agua, tierra son los primeros resultantes materiales de las relaciones procesuales de los *gunas*. Todos los seres, compuestos de estos ingredientes originales, participan en mayor o menor grado de complejidad de la misma coherencia. La manifestación artística, desprendida de la actividad *formal* del hombre como ser de sofisticadísima complejidad orgánica, también.

La multiplicidad de las relaciones de los tres *gunas* puede ser observada como proceso de revolución o adecuación inmanente del ser que se agita o conmueve. Su *ser en sí*, es el interior metafísico esencial en el que se ofrece y fija el sentido, adquiriendo después su *forma* visual diversos modos e incluso estilos o *manieras* a las que, desde una TYD, habremos de hacer más profunda lectura.

El símbolo del *yantra* fija tal complejidad viva en nuestra retina, lo instala en nuestra consciencia a través del sentido de la vista y el espacio como vehículo. Lo hace presente. Su símbolo son las líneas que canalizan tal presencia y guían la incorporación de la nuestra.



Yogi Yantra [Ytrs-145-A]

Usado como base para santuarios tántricos dedicados a la veneración de la Śakti.

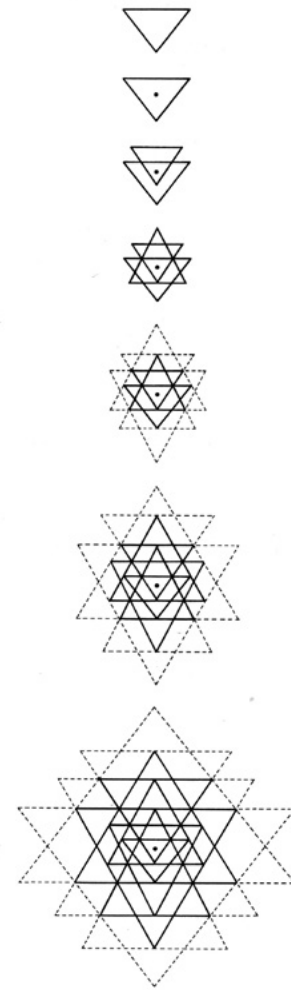
Aquí podemos observar cómo afectan los *gunas* en la estructura simbólica.



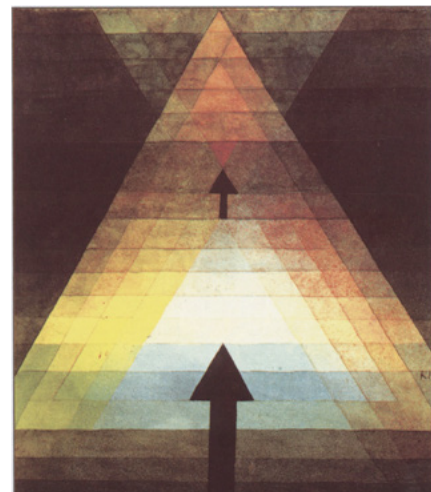
Shri-Yantra.

Esta figura representa el Shri-Yantra (emblema supremo), según Avalon que lo ha publicado en sus traducciones de obras tántricas. En el centro, el bindu (punto metafísico de energía primordial y no-manifestada) está rodeado por los nueve triángulos de la jerarquía informal y representa el mundo trascendente. A su alrededor, el *Sri-Chakra* (círculo de luz, rueda, aureola), cuyas llamas toman la forma de pétalos de loto, representa el mundo sutil. El cuadrado imperfecto, que termina la figura, significa el mundo corporal. Obsérvese que, en la emblemática cristiana, el triángulo rodeado de la gloria luminosa simboliza también la Trinidad.

[TH-62]



[Ytrs-135]



Pintura de Paul Klee [MM-31]

Por cuanto que los *gunas* condicionan igualmente al carácter resultante de tal tensión interior-exterior, podremos usarlos, y de hecho así sucede, como criterio estético en el arte hindú, como carácter hacia el que apunta una obra de arte, un rasgo o elemento, o una actitud.

No debemos olvidar que como movimiento son esencialmente representados por líneas, lo que nos hace posicionarnos en el campo del Dibujo. En estas páginas podemos observar la intersección de fuerzas representadas geoméricamente a través de la energía ascendente, descendente y oblicua de los tres *gunas*. Ello mismo forma una geometría primordial que podemos usar como medio de introducción e interpretación de yantras. Tales yantras, presentes en toda constitución la realidad plástica, podrán aportarnos otra vía de interpretación de la estructura de una obra de Arte.

De acuerdo a lo mencionado nos será más fácil el nivel de lectura de la figura siguiente.

Este desarrollo gráfico expresa el tradicional método de dibujo del *mandala* (Sri Yantra) como viene explicado en el tratado de la Belleza hindú *Saundaryalahari* del s.VIII. Parte de un principio de evolución de la *forma* —no diremos *progresión*— que podemos entender más profundamente desde la figura. Resulta emocionante observar y comprender con ojos imagineros el cómo emana y desciende la *forma* de la fuente y cómo toda ella anida en las demás, en sí misma, desde un crecimiento concéntrico, movido por las tendencias y tensiones de los tres *gunas*.

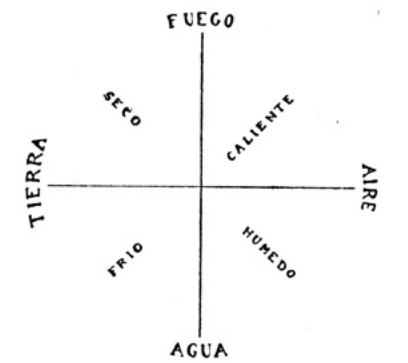
Éste es el principio interno del Sri Yantra, el yantra más poderoso y universal por la integridad que abarca, y fuente más referencial de la geometría sagrada, como raíz. Como podemos observar, se encuentra presente en obras de Arte occidental, en este caso en la obra de Paul Klee.

La imagen YTRS-135 nos muestra la consecución de la forma partiendo de un principio de *emanación*, que es como se produce el desencadenamiento de la vida. Por ello el orden de la enumeración de los elementos éter, aire, fuego, agua y tierra parte del más indiferenciado de todos, del menos denso, y por ello más cercano a la energía de origen o *brahman*.

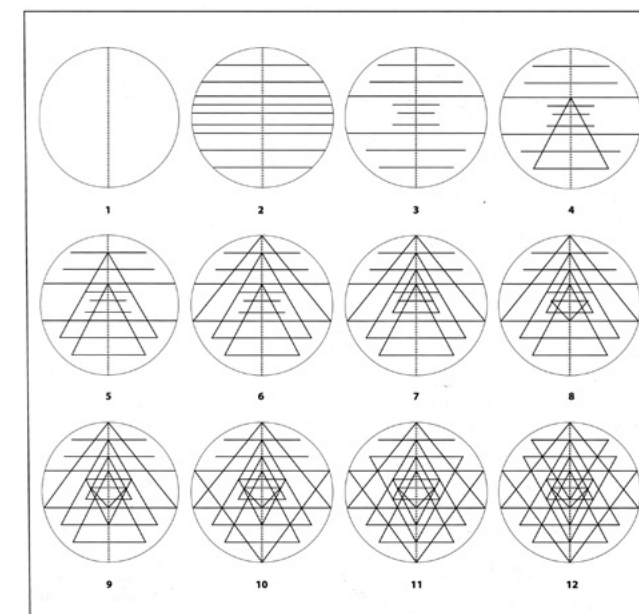
Así mismo, sintéticamente, los yantras o mandalas pueden ser elaborados conforme al primer símbolo de punto y círculo partiendo del primero y expandiéndolo o bien yendo hacia el interior desde el círculo. En uno u otro sentido podríamos hablar de *emanación* u *absorción*.

Como vías de entrada a la *forma* de nuestro dibujo, estos flujos y movimientos referenciales nos aproximarán a la práctica o análisis de la obra conforme a una TYD. Ello no implica que tales obras deban constituir explícita o literalmente un *yantra*.

Mostramos aquí uno de los sistemas lineales existentes para la elaboración de un *yantra* de este tipo. El proceso metodológico de trazado que implica,



[TH-13]



Sistema referencial de trazados para elaborar el Sri Yantra [MM-47]

se planifica (como plan y plano) para alcanzar el contenido profundo esencial, que es el que debemos finalmente retener, fijar y penetrar, más allá del método racional que pueda facilitarnos el proceso estructural.

La posible división del espacio en ejes no responde a un parcelamiento posesivo del espacio, sino a espacios vitales, a movimientos, líneas de tendencias, escalas simbólicas, etc. Para comprender estas tendencias de un modo lo más abstracto posible sin que se desvincule de la realidad, quedarán definidas de manera precisa con las tendencias originales presentes en cualquier cuerpo o entidad. Los tres *gunas* no son estados, sino condiciones generales a las que está sometida la materia, o un ser, ya sea en un momento específico o general.

Al pensar en modelos de composición geométrica en el Arte clásico



Śakti Yantra. Rajastan, s. XVII.
Gouache sobre papel

[Ytrs-114]

La diosa Śakti tomando la forma de un triángulo lleva adelante los tres mundos. Los tres lados del yoni, el triángulo primordial, matriz creativa del cosmos se sostiene por las tres cualidades de la composición de la naturaleza material: *saṭva*, la cualidad ascendente, vista como blanco; *rajas*, la cualidad cinética, vista como rojo; *tamas*, la cualidad descendente o inercia, vista como negro.



Van der Weiden s. XV-
Adoración de los Reyes.

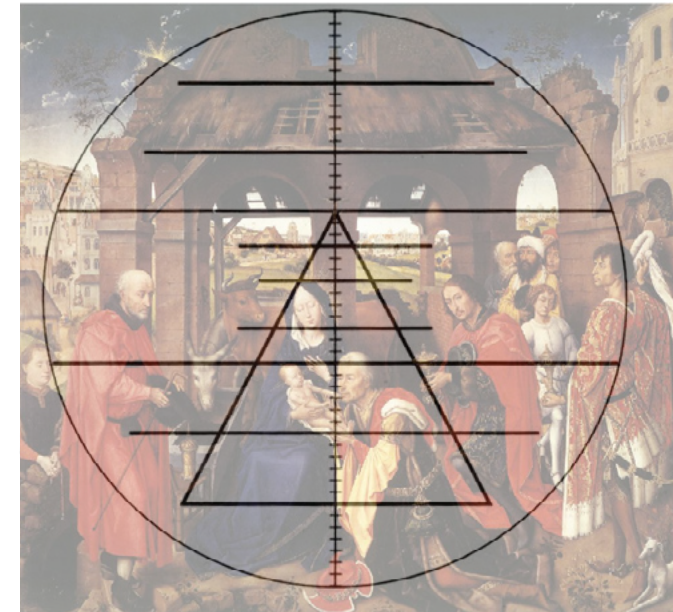
Observemos las posibilidades de análisis de composición de este cuadro renacentista partiendo de nuestra estructura yántrica de base contenida tanto en el Sri Yantra como en el Śakti Yantra.

Comenzando por la relación con el Sakti Yantra podemos observar la rotunda composición triangular invertida relacionada con la divinidad de la feminidad, la fertilidad y la procreación.

La figura más relevante es la de la Virgen María vestida de azul.

Podemos observar también la *forma* y el *espacio del corazón* y sus cavidades internas, de importancia también para la tradición hindú.

Prestemos atención a la similitud de colores en las dos obras y muchos otros detalles, entre ellos, el más importante la posición del crucifijo que veremos en las siguientes imágenes que posición simbólica ocupa.



Con estas imágenes hemos iniciado un estudio de superposición del Sri Yantra sobre un cuadro renacentista que hemos utilizado de modelo. Hemos elegido solo 3 opciones iniciales aleatoriamente. Cada una podría situarnos en diferentes rangos de interpretación. El resultado ha sido sorprendente.

El Sri yantra en caja incluso con mayor perfección que la tradicional estructura lineal unidireccional en la que nos introduce la perspectiva simple clásica. En él podemos ver otras jerarquías espaciales complejas cargadas de simbolismo, horizontes, profundidad, zonas de luz y de sombra, etc., que invitamos al lector a trazar e imaginar para así introducirse en nuestra TYD.

Nos resulta bastante evidente observar cómo no solo tendría sentido considerar el punto de fuga unívoco de la perspectiva clásica occidental de la época, sino cómo también estructuras más originales pueden hallarse implícitas o presentes, y por otra parte puede resultar apasionante explorar 'comparativamente' tales estructuras y su relación con los significados.

No excluimos la relación simbólica de los tres reyes con los tres *gunas*, el triángulo invertido con la Śakti y la idea central del fruto de la concepción de la Virgen María, la estructura del espacio arquitectónico y la bóveda celeste, el espacio del corazón en el centro, los *bindus* y *mahabindu*, las cuestiones cromáticas, etc.

occidental, el referente más inmediato es la pintura del Renacimiento. El primer cuadro hallado en mi proceso de búsqueda fue el que aquí muestro. Simbólicamente, su título y la escena ya guarda relación con los tres gunas, ya que se trata de *La adoración de los Reyes Magos*. Advertimos que se trata de una simbología terciaria relacionada con la materia, de la que son portadores los reyes al encuentro con la divinidad y su concepción-nacimiento.

Al hacer una primera prueba de encaje o superposición de la estructura anteriormente señalada (MM-31) sobre el cuadro, nos quedamos verdaderamente asombrados de la precisión con que se acoplan el uno a la otra, sin haber sido diseñado para ello. Al recorrerlos visualmente y observar sus detalles podremos apreciar que ningún análisis geométrico compositivo occidental encontrado, se ajusta con tanta precisión, no solo extensiva sino simbólica, a lo que aquí venimos diciendo. Observemos detalles como los horizontes, relación interior y exterior del espacio, imagen situada en el punto o *bindu* del cuadro, espacio global adaptado al *sakti yantra* o triángulo invertido, como concavidad uterina y relación con la concepción y divinidad, así como otros detalles.

3.2.2. LA RUEDA

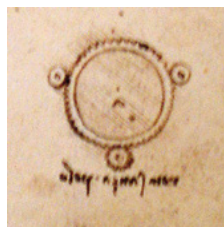
El primer movimiento fue impulsado por el ímpetu de los tres *gunas*. En toda materia-energía co-laboran sus tres condiciones: sátvica, rajásica y tamásica. «Toda manifestación o modificación de la “substancia” representa una ruptura de ese equilibrio»³. El equilibrio equitativo de los tres es un silencio de expresión original, es una quietud abierta a todas las posibilidades de expansión y desarrollo, es una no-forma que contiene todas las formas. Esos tres *gunas* representan no un estado, sino una tendencia actual o un *devenir*.

El *salto* creativo fundamental en el que lo no manifestado (*brahman*) deviene en *forma* diferenciada o manifestación se produce a través de esa ruptura de equilibrio estático que genera una cierta inestabilidad o desequilibrio a ese *uno inicial potencial, vibrante*.

Un ‘misterio inexplicable’ es el motivo de esa inestabilidad. Hay diferentes causas según el sistema hindú, entre las que destacaremos el juego creativo

Izda. Trisquel celta

Dcha. Leonardo. Estudio sobre sujeciones y fuerzas para rodamientos



Las tres fuerzas como principio rector trascendental no reducible a principios mecanicistas

³ VV.AA.; GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E; KSHÊMARÂJA y J. SHANKARÂCHÂRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed.

y la necesidad de expresión por la que lo inexpresable puede ser conocido por él mismo. El desconocimiento o imposibilidad de fijación de la causa no obstaculiza el estudio de la estructura y coherencia de sus manifestaciones. Para ello el Arte es materia y *forma* que nos ofrece un acceso singular al acto creativo, presente en toda manifestación. Por analogía y como metáfora el Arte nos introduce en su comprensión y en una vía de conocimiento de gran intensidad intuitiva más allá de lo mental.

La tres fuerzas de los gunas pueden ser representadas por tres radios, tres tensores que generan una tendencia natural, un movimiento cíclico, representado geoméricamente como figura circular. Su eje está insertado y presente en su centro, desde el que los radios se extienden.

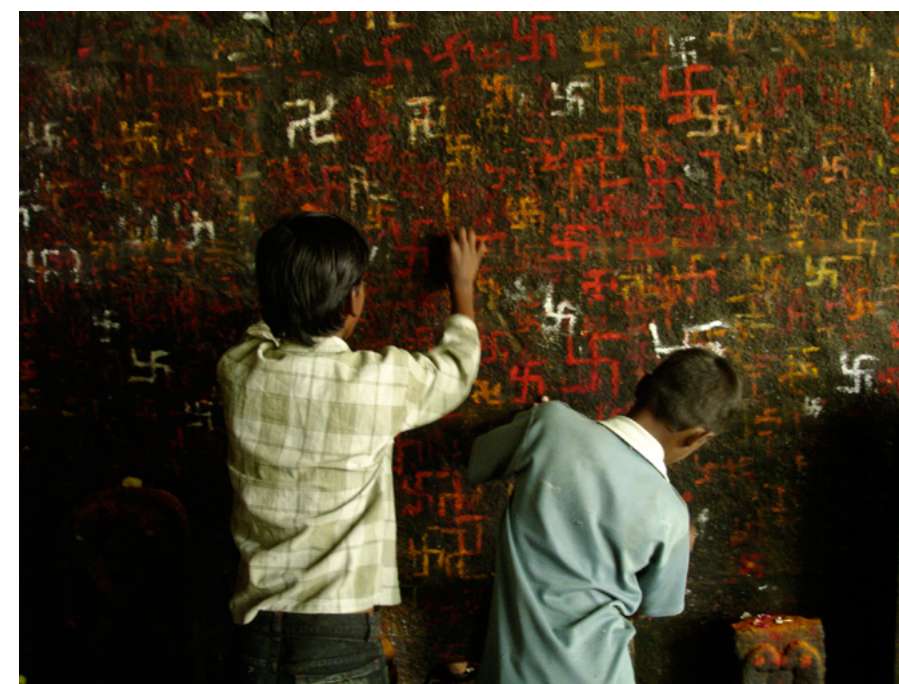
Desde esos tres radios podríamos dibujar un triángulo, clásica representación simbólica de la emanación de vida o fuerza creadora procedente de Dios y sintéticamente el yantra regente fundamental.

Su proliferación y densificación, su manifestación en la tierra sólida es simbolizado por tal movimiento de cuatro tensores en un cuadrado, cuyos movimientos están relacionados también con una disposición espacial cardinal (que no son sino los tensores del espacio físico de la parcela del cosmos en la que nos desenvolvemos por su rotación en torno al eje). Tal fuerza da origen a la cruz *svástica*, de largos siglos de antigüedad cuyo intenso poder y simbolismo atávico aún se encuentran vigentes. [

Si el círculo es la forma manifestada por un radio o tensor, el triángulo sería la *forma* exterior emanada por tres fuerzas tensoras o tres radios. El cuadrado por cuatro, y así sucesivamente dando lugar al pentágono, etc. desde la fuerza interior. Cada una de ellas implica un nivel de interpretación



Kanadi coin (1st century AD) and seals from Mohenjo-daro (c. 2500 BC) with swastikas and square patterns



Tirunvanamalai. Templo del fuego dedicado a Siva

Un gran muro como fondo de las estatuillas de dioses constituía un palimpsesto vivo de *graffitties* en la que los devotos desarrollan una actividad plástica pura. Esto sucede preeminentemente en los templos y se expande como una vibración gráfica en todos los entornos



de la realidad que integra todas las posibilidades. Todas ellas permiten un sistema conceptual o filosófico de interpretación que según cada ciencia será aplicado conforme a la materia de investigación a la que pueda ser de utilidad.

El símbolo de la rueda tiene un importante significado simbólico en todas las religiones, y en el hinduismo y las religiones derivadas históricamente de él también, siendo destacable su presencia litúrgica en el budismo. La rueda se encuentra anclada en la vida presentando el inexorable paso de la realidad y señalando un marcado sentido cíclico del tiempo, la vida y la naturaleza. Lo señalamos aquí como un sentido de presente, pasado y futuro muy específico, de consecuencias filosóficas muy diferentes a las que condiciona el marcado sentido lineal del tiempo en occidente, y la idea y necesidad de progreso que de ella se desprende y que condiciona enormemente el sentido íntimo de la vida.

El Dibujo desde una TYD absorbe todos estos significados en su estructura plástica, apreciándose el dibujo como asiento de la irrigación medular procedente de la fuente de la que emana el flujo continuo de la vida. Así es como queda inundada la *forma* de significación, constituyendo un símbolo de elevado poder conceptual. La rueda recoge y mueve toda esa corriente no solo como un elemento mecanicista sino como un mecanismo profundo de vida, y también muerte.

Así es como podemos ir sumando significados a los símbolos que reúne el mandala. En nuestra explicación textual se hace necesario desdoblarlo también linealmente, pero su presentación, actuación e incidencia se da de forma simultánea.

Izda. Kornak. Templo del sol

Dcha. Ruedas de grandes carros de celebraciones. Puri

Tantra, budismo original, hinduismo, rueda, *chakra* significa rueda

La rueda, su símbolo, se encuentra presente no solo en los templos sino en la realidad inmediata. Bajo los grandes carros de celebraciones algunas personas se arrojan como símbolo de su entrega y renuncia. A veces mal entendido desde la cultura occidental, dichos gestos corresponderían a un acto heroico o un culto de orden más devocional o *bakti*, de precisas características. En su aspecto más popular podíamos equipararlo, para entenderlo, a las manifestaciones barrocas de nuestra cultura.

Bajo esta comprensión profunda de *karma* y *dharma* la vida podría adquirir el valor de un contenido simbólico-real pleno. El símbolo (ABC) y el acto simbólico (123) plenamente insertado en la vida cotidiana.



3.2.3. CONSTITUCIÓN

Los tres doshas

Los *gunas* desde un punto de vista constitutivo, derivan en tres tipologías, tres *doshas* que son aplicaciones de las tres fuerzas a la fisiología y fisonomía humana. Se corresponden con una determinada estructura corporal, un tipo de piel, de color corporal, de *formas* específicas del cuerpo humano, con la conveniencia de una determinada alimentación, olores, colores, etc.⁴, pero también con sus derivaciones en el comportamiento, psicología, actitudes, tendencias, formas de relacionarse, modos de entender e interpretar, etc. configurando un cierto filtro o carácter. El conocimiento desidentificado de tal filtro nos permite trascenderlo y considerar su trascendencia. Supone la oportunidad de operar y decidir.

Ayurveda es la rama más antigua de la medicina, y junto con el Yoga y la Gramática son las tres ciencias más antiguas ya tratadas por el propio Patanjali⁵. Es la ciencia en la que los tres *gunas* son aplicados a la peculiar constitución del individuo singular, su temperamento, sus principios metabólicos, el origen de las enfermedades, su tratamiento terapéutico, etc.

El conocimiento de los *gunas* es utilizado para identificar después cualquier tipo o estado de manifestación de elementos, procesos, estructuras, etc., en todas las ramas de las ciencias de conocimiento, desde sus principios ancestrales. Constituyen la savia con la que quedó nutrida toda disciplina especializada posterior, entre las que matemática y geometría representan sus ramas más abstractas.

Al hallarse todas las ramas unidas de raíz, podrán ser sus fundamentos guías útiles de comprensión del individuo, permitiéndonos diferenciar estados cambiantes que proceden de nuestra propia naturaleza química, física, etc., influyendo en los acontecimientos particulares que en muchos casos consideramos exclusivamente volitivos y personales. Resulta útil conocer esto para no otorgar responsabilidades y cargas innecesarias a condiciones que son propias de nuestra naturaleza y constitución, herencia de la evolución del género humano con trayectorias diferentes según *karma* personal, familiar, entornos geográficos y climatológicos específicos, etc., y que solo desde la consciencia se pueden actualizar.

Estos aspectos son reflejados y registrados en la transformación y evolución de la *forma* y afectan de igual modo al carácter y enfoque de la actividad plástica yántrica y artística que realicemos, siendo producto y espejo peculiar de ello.

Si los *doshas* son aplicados incluso a la lectura de la figuración hasta la abstracción del Arte obtendremos una mayor amplitud de significado y nuevas interpretaciones.

⁴ Tendría una cierta relación con la caracterología occidental que referencia la constitución atlética, pícnica, leptosomática, etc., los humores – colérico, melancólico, sanguíneo y flemático- etc., pero con una estructura más compleja, organizada, enraizada y sistémica, análoga a cualquier otra manifestación formal de la naturaleza y de carácter integral.

⁵ Sabio del siglo III a. C. escribe los *yoga sutras* como primera sistematización del *yoga*, así como, presumiblemente, las bases de la gramática y la medicina.

Cohesión, coherencia y otros valores

No se da nunca el caso de una estructura pura de uno de los *doshas* que excluya totalmente la participación de los otros como energías participantes y cooperantes. De ese modo, cada individuo o forma diferenciada, segregada de la Unidad es la proporción distinguida e irreplicable de estos mismo factores generales en particular medida. Individuación⁶ no ha de tener que ver con individualismo. Diversidad original, en contacto con un origen común, en lugar de originalidad. Proporción⁷, armonía⁸, y distinción⁹ deberán prevalecer a la interpretación de monovalencia, discordancia o competencia. De ese modo es superado el enfrentamiento dialéctico en el que insiste la visión dual. La proporción es entendida como interrelación y compenetración orgánica, la armonía como sintonización y la distinción como diversidad o valoración no competitiva sino colaborativa y modélica de las diferencias. Estos aspectos formales a veces casi intangibles se abren como modos de *cohesión* y *coherencia*. Por ello podríamos hablar de ellas permaneciendo en el ámbito de lo sutil, no considerándolas como una regulación matemática y estricta, sino en el juego de compensaciones de las energías, en su variada posibilidad y que después adoptará su correspondiente *forma* física, que es la encargada de plasmar y cohesionar tales cualidades en la materia amorfa.

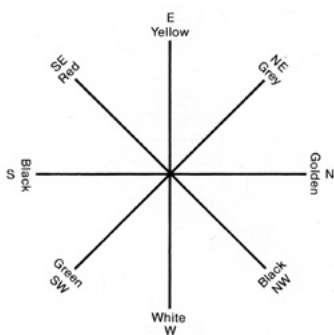
3.2.4. CORRIENTE LINEAL Y COLOR

Existe una correlación de los tres *gunas* o *principios raíz* con diferentes líneas o corrientes y sus colores, que se van matizando más a medida que las relaciones se hacen más complejas. El aspecto más lineal estará más relacionado con el concepto de *yantra* y el color se hará más presente cuando el yantra conforma un *mandala*. Líneas y colores también están relacionados con los estados de la materia y sus ciclos. Ambas se derivan de la luz cuando cruza al campo de lo manifestado y se introduce en el campo dual adquiriendo sombra en su contacto con la materia más sólida.

Todo color introducido en los mandalas rituales guarda una significación simbólica precisa. También a los yantras se les adjudican colores relativos a los niveles energéticos de los chakras, como variaciones específicas de la onda energética o luz. Su desglose puede ser lineal y cromático. Las siguientes imágenes y gráficos nos introducen plástica y conceptualmente en el sistema referencial para a una TYD.

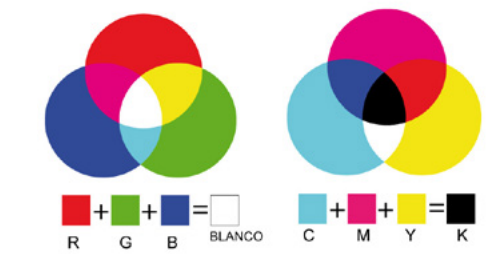
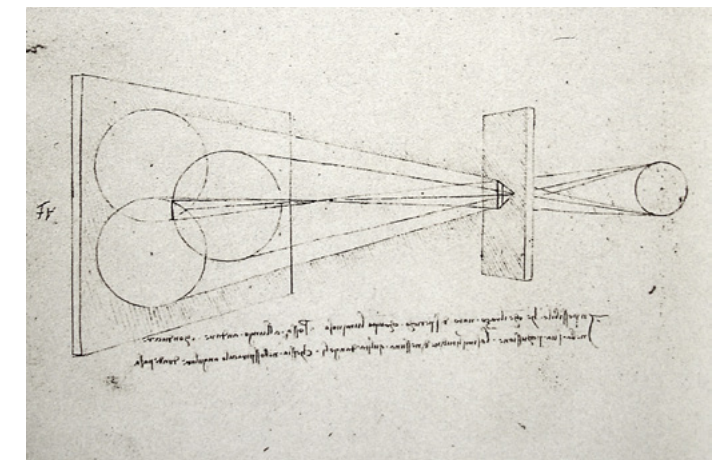
La confluencia de significados que se da en los símbolos los convierten en fundamentales para la articulación de todo rito.

⁶ “Individuación” no excluye al mundo sino que lo incluye.
⁷ En cuanto a que es necesaria una proporción entre los tres.
⁸ Puesto que siempre se da un denominador común que armoniza las diferentes formulaciones entendido como *sintonización*.
⁹ “Distinción” en lugar de “diferencia”. Con valores arraigados a una visión antropológica.



The colours associated with the directions. After the Mahānirvāṇa Tantra, Chap. xii, 90-5

YTRS-133



La Luz representa el origen. El yantra, el prisma que desglosa los tres movimientos en tres colores luz y materia. La suma de cada uno de ellos, deriva en la polaridad del blanco y el negro o clarooscuro. Sus ondas visibles en los siete colores correlativos a los siete chakras y la escala septenaria de los cuerpos del hombre, así como de la escala tonal de sonido y vibración.

Su correlación simbólica deriva en materia religiosa. En el intento de remontarnos al origen del origen siempre hallaremos, cualquiera que sea la religión, un triunvirato de divinidades regentes. Si en el catolicismo es la Santísima Trinidad, en el hinduismo nos encontramos con Brahma, Siva y Visnu, que encarnan los principios de destrucción, creación y conservación. Lo fundamental es que se detrás de las derivaciones oligárquicas religiosas y científicas existe un sentido de la materia trascendente y la materia física de esencial interés.

Nosotros seguiremos ciñéndonos a la abstracción estética de la línea y el color como vía de comprensión integral y acceso a los demás campos.

3.3. DE LO INMATERIAL A LO MATERIAL

3.3.1. ESPACIO Y TIEMPO

De las tres energías, de los tres primeros movimientos nacen el *espacio* y el *tiempo*.

El *espacio* es denominado *akasha*. Es considerado objetivo y su raíz significa radiar, brillar. Así mismo es el nombre del quinto elemento o éter. Es el contenedor de la realidad objetiva o abstracta, y aunque esencialmente

no puede ser subdividido, en su trayecto hacia la materialización entraña las diferentes escalas de la abstracción, representadas por los números, en los que el 0 es la antesala de la manifestación, y entraña en sí mismo la causa y el efecto, que se convierte en causa de los siguientes números. De este modo constituye el puente entre lo físico y lo metafísico. Abarca lo finito y lo infinito, lo primero y lo último, lo más pequeño y los más grande, por tanto no puede ser destruido ni creado. Una TYD basada en el quinto elemento está fundada en este concepto de espacio, que nosotros interpretaremos plásticamente, aun sirviéndonos de los demás aspectos, ya sean conceptuales, filosóficos o simbólicos.

El *tiempo* es relativo y por ello puede ser medido y aplicado a diferentes escalas de la realidad. Está vinculado a la materia y sus ciclos, por ello recoge periodos de actividad e inactividad, día y noche, meses y años, etc. Recoge la concepción del *ritmo* (*Rta*). Implica creación, continuación y destrucción, cuyos procesos son regidos por el triunvirato de dioses. *Kala* en sánscrito se refiere al tiempo y a la muerte, a las artes, y al negro, que podría ser también la sombra junguiana. Su diosa es *Kali*, y es la fuerza que se nos presenta cuando entramos en relación con la muerte. La muerte es la oportunidad de rehacerse en el tiempo y trabajar con los opuestos. Aplicada al presente modifica la realidad.

Estas consideraciones derivadas del tiempo y el espacio son matizadas desde diferentes ángulos según los diversos sistemas filosóficos. De ellos podremos también extraer diferentes consecuencias y matices en consideraciones estéticas y plásticas, dando pie a una lectura ampliada del propio hinduismo y de las diferentes manifestaciones artísticas.

En el trayecto hacia lo material, el movimiento con-formó el *espacio* y el *tiempo*. Forma y sonido son sus consecuencias plásticas.

Akasha como espacio no manifestado, *śabda* como sonido en el mismo orden, dan *luz* a una *forma*. Residen en su centro, y su representación adopta la forma de un bicono, al que por su forma ya nos hemos referido. Al invertirlo como un reloj de arena, genera los ciclos. Agitado rápida y rítmicamente manteniendo inamovible su punto central da lugar a la fricción energía-materia de lo manifestado; *akasha* produce la forma y *śabda* el sonido, abstraídos los procesos en su totalidad y presentados como reales a través del *yantra* y *mantra*, a los que recurriremos como equilibradores, catalizadores. Tal doble cono es el instrumento musical y formal (*damaru*) del Dios supremo Siva. *Rupa* es su *forma*, por ser *La Forma*.

Esta es la *forma* esencial de una TYD. El sonido entraña una respiración y la *forma* una *visión*.

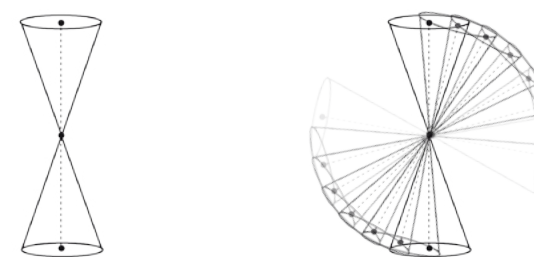
A favor del devenir y no contra el tiempo

El movimiento de los radios cardinales definidos por los tres gunas es *devenir*, única idea posible de *tiempo* para una TYD. Es la concatenación causal de sucesos simbolizado por la rueda, que si miramos hacia atrás traspasando los confines de su delimitación en los parámetros definidos de lo que consensuamos como una vida aislada, de una identidad, como fragmento de una identidad mayor, es *karma*; y si miramos hacia delante en la línea de evolución y la acción personal compensatoria a realizar conforme a la perspectiva de Unidad, es *dharmā*, o misión a realizar en pro de la realización.



Diosa Kali.

Diosa tántrica que representa el impacto de la destrucción y creación de la materia.



En el *presente* se superponen ambas tendencias duales, y su simultaneidad expresada en el Arte es transmutada en presente activo que le dota de *función* y *poder*¹⁰ en las coordinadas espacio-temporales limitadas de *prakriti* (Naturaleza material) respecto al “sentido de eternidad”, trascendencia –también ontológica– que atrae la eternidad a nuestras manos, a la tangibilidad, a la práctica real y presencial, a la magia de toda idea estética.

La relevancia que este proceso o mecanismo tiene para nosotros en esta tesis, fundamenta la idea de crear y asumir el *espacio* como zona de convergencia, tratando de convertir la consciencia estética en trascendencia del tiempo sobre la materia. Materia ésta de Bellas Artes, que experimentamos como proceso al realizar una obra.

Al realizar una obra, el dejar espacio a la actuación del engranaje natural de tiempos –simultaneidad, sincronidad, eternidad, etc.– es realizar la acción conforme al *devenir*, trascendiendo el determinismo de un *tiempo* que nosotros hemos formulado conforme a ciertos parámetros que debieran contemplar el *espacio* para su adecuación conforme a los nuevos tiempos y nuevos descubrimientos. Tendría algo que ver con la capacidad de improvisar, de hacer uso del tiempo no conforme al azar o la inconsciencia. La idea de devenir como concepción temporal no genera urgencia sino emergencia¹¹, favoreciendo el afloramiento sereno de la imagen latente y su inequívoca y singular *forma*, portadora de cohesión y poder ante otras posibles formas de superficie. Si esto es aplicado al *sujeto*, nuestra forma de proceder, sentir y experimentar varía tanto esencial como substancialmente.

La rueda que mueve al *karma* acarrea herencias acumuladas en la personalidad, reflejadas en el cuerpo, en el modo de abordar el dolor, y con ello la salud, la reacción ante las circunstancias exteriores, la climatología, etc. El poder diferenciar a nuestro ser que observa y mantenerlo conceptualmente separado, trascendido, hace posible la *distancia*, la perspectiva necesaria ante una circunstancia, problema o acción, y permite que se produzca la transmutación del inconsciente, esencial y substancialmente, en el Dibujo. Entonces, será posible la *distancia estética*, la verdadera *contemplación* y el vislumbre de cualquier solución, si es que hay problemas¹², o de evolución,

10 Recordemos la tríada *forma-función-poder* del Sri Vidya.

11 De “emerger”

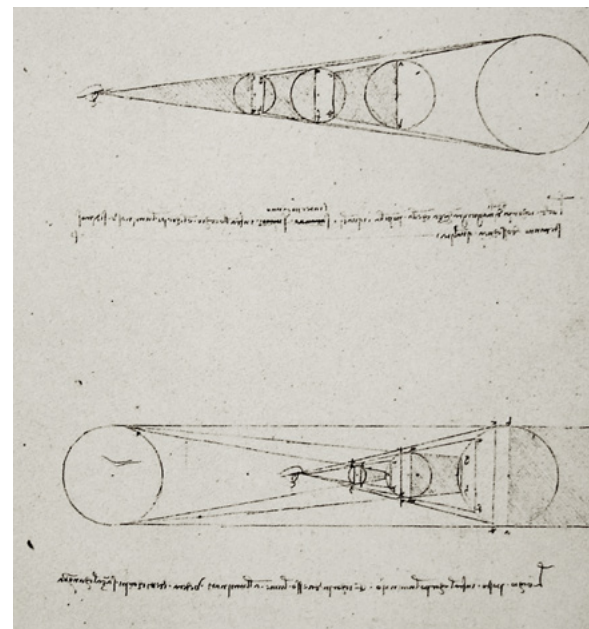
12 Aquí se sitúa el valor terapéutico del Arte.



Damarus e instrumento musical.

Formas de instrumentos partiendo de los mismos principios de forma esenciales. Forma, contraforma.

si éstos son trascendidos. Se trata, con una TYD, de otorgarle un ámbito visible, perceptible, al fondo del inconsciente, que al ser 'visto' entonces, es convertido inmediatamente en consciente. Solo desde la consciencia y el reconocimiento (no únicamente mental, pues ya no es sólo mental un dibujo) el yo puede trabajar libremente. El ojo, del cuerpo, de la mente es el órgano que hemos desarrollado de modo más elevado, no así el del espíritu. Es el ojo el que nos hace penetrar en la *visión*, que el Dibujo recorre. Es el trazado del *ojo yántrico* el que nos permite penetrar en la concepción de nuestra TYD.



Leonardo.

Estos son solo algunos de los dibujos de Leonardo relativos a tal visión. Están y son perfectamente ajustados e interpretables a la interpretación según una TYD.

De la valoración, aplicación y comprensión de estos fenómenos o *gunas* al Dibujo surgirán los primeros pasos hacia una TYD, de los que deriven los elementos primarios de la plástica y su desarrollo ejemplificado en obras de arte tanto occidentales como orientales. Abarcará todas las disciplinas artísticas y estéticas y encontrará su estructura primordial, interna, su *forma singular*, en el Dibujo.

3.3.2. LOS ELEMENTOS

De la fuerza de los gunas a la fisicidad de los elementos

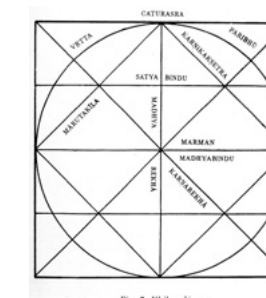
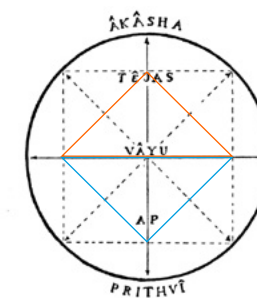
En el primer estado de creación de la materia como producto de la actuación de los tres *gunas* se originan los *elementos* primordiales o fenómenos que constituirán la Naturaleza: *tierra, fuego, agua, aire y éter*. En occidente, al día de hoy se reconocen los cuatro primeros.

Hemos perdido en la actualidad la consciencia precisa de lo que constituyen y son prácticamente considerados objetos independientes teniendo en cuenta principalmente su aspecto materialista. Esa pérdida de

la consciencia inmediata se ha producido en parte por la exclusión en su día del elemento más incomprensible y sin embargo más decisivo de todos ellos: el *éter*. Mantenido sin embargo en la tradición hindú, y encarnado, si ello fuera posible, en la abstracción del punto primordial (*mahabindu*) del que hemos hablado: el punto central del círculo. Es la fuente de la estructura mandálica.

Partiendo de él, de la relación con los tres *gunas* y los cinco elementos a través de los cuales toman forma y cuerpo (forma material), se elabora la estructura en la que tendrá cabida la representación-presentación de la realidad completa. En el Dibujo de dicha estructura se nos hará comprensible su condición e interrelación indivisible, dada en la Unidad.

Se trata, si quisiéramos hacer un paralelismo, de líneas de encaje en las que se halla vivo y presente el movimiento no relativo –absoluto, metafísico– que genera cualquier orden de manifestación y de creación plástica, dando pie a otros niveles ya sí posiblemente relativos, subjetivos, etc. [



Los elementos, 'entidades' elementales o *bhútas* tienen una doble vertiente de comprensión: una material y otra sutil. La una substancial y la otra esencial. Hay un fino hilo conductor al que le es dada la facultad de unirlos, y éste está hecho de tejido humano, de forma plástica consciente.

Los *tanmâtras* son la esencia, los principios ideales o formales de los cuerpos. Son las cualidades sensibles, los principios de existencia, las determinaciones esenciales que se transformaran en substancia, *bhútas*, pasando del dominio de la manifestación sutil de *purusha* al dominio de *prakriti*, donde la Naturaleza florece, se hace perceptible y adquiere corporeidad, donde se da el paso de *natura naturans* a *natura naturata* aristotélicos.

Son abordados por los diferentes *pramanas* o doctrinas clásicas hinduístas según su ángulo de interpretación, entre los que la interpretación material representa un solo nivel. Por ejemplo, los *tanmatras* o elementos primordiales son objeto de estudio de modo más cercano a la interpretación occidental para las doctrinas *samkhyá* y *vaisheshika*. La primera etimológicamente significa 'cálculo completo', siendo enumeración, recuento, discriminación, clasificación. La segunda significa 'diferenciación', y se ocupa de la particularidad, individualidad, diferencia esencial o esencia individual. Otras disciplinas supondrán otras aproximaciones.

Los primeros elementos manifestados serán entonces *éter, aire, fuego, agua*



Centro. Los elementos [TH,21]

Dcha. Khilapañjara [VSU-60]

Arriba. Rajastán, s. XVIII [AY-59]

El primero es una representación más de los elementos, en la cual podemos ver como *vayu*, el viento, a pesar de ser una diagonal la línea que lo representa, también implica el movimiento horizontal después de la vertical. De igual modo están representado los otros elementos. Los dos triángulos que hemos incorporado son los triángulos que representan los elementos intermedios.

El segundo es un tipo de *pañjara* o estructura compositiva relacionada con lo anterior que rige la iconografía del arte hindú y que investigó con profundidad Alice Boner.

El tercero es una obra que representa un diagrama para el cálculo astronómico. Los triángulos y cuadrados que se interpenetran simbolizan la relación del espacio y del tiempo. Es utilizado también como *yantra*. Su estilo artístico contemporáneo, se manifiesta en India, en este caso, en el s. XVIII.

NATURALEZA = Phycis
Los dos polos de la manifestación universal

| SÂNKYA | VAISHÊSHIKA |
|--|---|
| ESENCIA – PURUSHA Natura -naturans | SUBSTANCIA – PRAKRITI Natura-naturata |
| Principio de existencia Estado no desarrollado | Raíz del devenir Principio de mutabilidad |
| Determinaciones esenciales, arquetipos, principios ideales o formales en el sentido aristotélico | Determinaciones substanciales |
| 5 TANMÂTRAS ESENCIAS ELEMENTALES | 5 BHÛTAS 5 ELEMENTOS (RAICES) |
| dominio de la manifestación sutil | dominio de lo corporal |
| cualidad | cantidad |
| auditiva-sonora, tangible, visible, sápida, olfativa | eter, aire, fuego, agua, tierra |
| Los 5 sentidos serian los órganos físicos que sirven de puente o de comu- nicación | No hay que olvidar que no son cuerpos, sino PRINCIPIOS SUBSTANCIALES a partir de los cuales se forman los cuerpos. De lo más denso a lo más sutil |

y *tierra*, de cuya amalgama en ‘desequilibrada’ proporción surgirán todos los seres diferenciados en cualquiera de sus diversos estados, en todos sus grados de condensación, aunque se haga más común identificarlo en uno de ellos según el corriente estado de la atmósfera. De esa manera adquirirá la materia y sus ‘objetos diferenciados’ un estado etérico o sutil, gaseoso, brillante, líquido o sólido.

Estos elementos en estado puro son los 5 elementos. Todos los seres están compuestos por una diferente proporción de ellos, y de esa proporción desequilibrada que permite la vida, se pondrán de manifiesto los diferentes *gunas* o tendencias y los *doshas* correspondientes, muy útiles como hemos dicho para identificar caracteres, temperamentos, tendencias, y parámetros de consciencia, etc¹³. También en el arte y los artistas.

13 VV.AA., Op. cit. p.19

Mencionaremos la importancia del uso terminológico atribuido a los conceptos. En el pensamiento oriental los *elementos* no solo responden a la dimensión matérica y perceptible de los elementos, sino que aluden a la relación indisoluble energía-materia, constituyendo el sostenimiento de esa relación la base de la consciencia. De hecho, el significado literal de “elementos” lo entraña su denominación de “*bhutas*”, cuyo significado es ‘raíz’. Esto ya representa una diferencia significativa que nos habla de la penetración plástica y cosmológica en la que nos ubicamos. Mientras que en occidente son denominados ‘elementos’, en oriente son asumidos como ‘raíces’. Existe el nombre simbólico de un árbol (*asvattha*) que relaciona en la filosofía hindú la relación ‘especular’ que se da entre la estructura de las raíces en contacto con la tierra y la estructura de sus ramas, en contacto con el aire, cambiando su polaridad e invirtiéndola, del mismo modo que la representación en estas páginas del árbol de la vida perteneciente a la mística del judaísmo.

El espacio anidado

El éter es *ákâsa*. Es distinto de los demás, y el principal ingrediente, a todos los niveles, de nuestra TYD. Los budistas no lo reconocen como elemento primordial por tratarse de *nirûpa*, lo que significa ‘sin forma’ debido a su homogeneidad. Lo identifican pues con el ‘vacío’, o mejor dicho ‘vacuidad’ en sentido plástico, pues, para ellos, lo homogéneo no puede ser más que un puro vacío¹⁴. Bajo disquisiciones filosóficas profundas las escuelas hinduistas *vaishêshika* consideran que «la concepción de un espacio vacío sería la de un continente sin contenido, lo que evidentemente carece de sentido»¹⁵. Si fuera no más que continente esto constituiría una condición de existencia –de *vacío* ya usado correctamente- y no un principio substancial de los cuerpos. El éter es lo que ocupa todo el espacio pero no se confunde por ello con el propio espacio. No es el espacio, sino el contenido del espacio considerado previamente a toda diferenciación.

El éter encierra ya en potencia, no sólo todos los elementos sino también todos los cuerpos, y su propia homogeneidad le hace apto para recibir todas las formas en sus modificaciones¹⁵.

Es impenetrable porque es él el que lo penetra todo¹⁶.

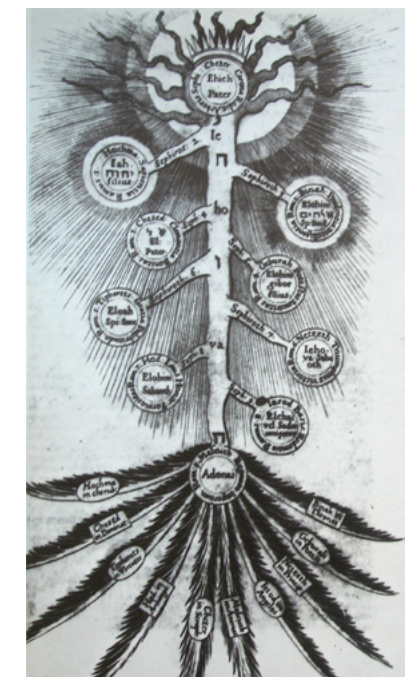
El sonido visual

La cualidad sensible identificada con el éter es el sonido, el sonido se propaga por ondulaciones, ola tras ola u onda tras onda, irradiando en todas direcciones a partir de un centro determinado. Tal movimiento se propaga alrededor de su punto de partida por ondas concéntricas, uniformemente repartidas siguiendo todas las direcciones del espacio, lo que da origen a la figura de un esferoide indefinido y no cerrado. Ese es el movimiento menos diferenciado de todos [isotropismo] y por ello podrá dar origen a todos los demás movimientos que se distinguirán de él en cuanto no se efectuarán ya de una manera uniforme siguiendo todas las direcciones; y asimismo, todas las formas particularizadas procederán de la forma esférica original. Prototipo de la ondulación sonora, la causa del sonido debe distinguirse de

14 Ibid. p.23

15 Ibid. p.24

16 Ibid. p.25



Árbol de la vida de la Cábala coincidente con el Asvattha hindú.

En ambos se da la inversión polar de las raíces y la copa del árbol.



Arriba. Caracola ritual clásica

Izda. Obra de Joseph Beuys

Centrales y dcha. Objetos rituales del importante ritual *arati* celebrado diariamente en Benarés.

La forma de la caracola entraña el simbolismo del éter y el órgano físico que lo representa. Es utilizado como pieza fundamental del ritual en India.

La última pieza a la izquierda es una obra del mismo contenido e integrada en una instalación museística de Joseph Beuys en Dusseldorf dedicada a la trascendencia y la muerte.

Otros objetos representan a los demás elementos.

Objetualismo, conceptualismo, simbolismo, acción-ritual.

medios y cuerpos de distinta densidad que actúan únicamente como amplificadores de las vibraciones etéricas elementales y así nos lo hacen perceptible.¹⁷

El verdadero órgano del oído no es el pabellón de la oreja, sino la porción de éter que está contenida en el oído interno y que entra en vibración por la influencia de una ondulación sonora.¹⁸

De ahí que *sensibilidad* y *sentidos* adquieran otra meta-dimensión para nuestra TYD.

Del mismo modo, «el verdadero órgano de la vista no es el globo ocular ni la pupila, ni siquiera la retina, sino un principio luminoso que reside en el ojo y que entra en comunicación con la luz que emanan o reflejan los objetos exteriores».¹⁹

El principio luminoso es el que es recogido o absorbido por el mandala como lente de enfoque de nuestra paradigmática visión. El mandala es la oportunidad de hacerlo visible y sensible con los medios materiales y limitados de que disponemos para expresar lo inexpresable pero no por ello inexistente.

Todo esto nos servirá para identificar el éter y el carácter etérico en la obra de arte. Del mismo modo que los historiadores valoraban en su día las cualidades sublimes de Velázquez al haber logrado pintar el aire, así habremos de valorar, partiendo de la necesidad de la sociedad actual, la presencia del éter en la obra de arte a través del aire, el fuego, el agua y la tierra. La plasmación en la obra de los cinco elementos y su identificación constituirían las labores propias de una TYD como punto de partida y de su enfoque historiográfico respectivamente. Siempre desde el punto de vista de la presentación en lugar de la representación. Y todo ello entraña cierta dificultad de adaptación de los medios perceptivos de que



Concha natural que es plañida como trompeta al inicio del ritual. [RAI-50]

17 *Ibíd.* p.26

18 *Ibíd.* p.29

19 *Ibíd.* p.29

disponemos.

El desvelar el aspecto etérico esotérico, escondido, el divulgar su importancia corre algunos riesgos posibles. Entre ellos, que se frivolicen su contenido a través de un uso superficial, de la sofisticación esteticista misma en que puede llegar a ser entendido el arte.

Esto es de gran importancia. Tanto, que ha justificado y justifica ciertas formas de conocimiento esotérico. La superficial interpretación o adopción de las *formas*, el uso de las mismas al servicio de valores temporales, modas y marketing, del ego, de la fama, o la adquisición de 'gloria' en lugar de 'gracia', etc, implica el vaciamiento de una oportunidad, quizás la única, de entrar en una vía de conocimiento original, implícita y no atendida.

Una desacertada impresión deja una huella en el vital difícil de restablecer. De ahí, a nuestro entender, la *responsabilidad* del artista. El lenguaje visual ofrece hoy lenguajes muy sofisticados y retóricos, utilizando un medio sutil vinculado a lo profundo para venderte un coche, o un ideario político. Los *mass media* son un ejemplo de ello. Su gran *poder* en el inconsciente es sobradamente conocido por quien trata de manipular con el mensaje. Así es posible confundir lo sutil con la agudeza dialéctica, discursiva, la esencial resonancia con la mera reverberación.

Elementos substanciales de la plástica

Desde el punto de vista químico, los *bhûtas* o *5 elementos* no podrían ser considerados *cuerpos*, sino principios substanciales a partir de los cuales se *forman* los cuerpos; desde un punto de vista físico debiéramos hablar de *condensación* en sentido matérico y *vibración* en sentido energético. Ambos integradores de las más elevadas y actuales consideraciones científicas de la materia. Desde una TYD, *condensación*, *materia*, *vibración* y *energía* deberán ser cualidades consideradas dentro del grupo *Elementos o raíces substanciales de la plástica*.

Existe un mecanismo curioso descubierto en occidente a finales del siglo XVIII. Consistía en situar un material, arena en este caso, sobre una plancha de cobre a la que se transmitía vibración tonal mediante un arco de violín. El resultado era que la arena se distribuía de modos concretos acordes unos patrones determinados. Tales patrones estaban reflejados en los patrones de los yantras 5.000 años atrás, sin ningún mecanismo específico que se conozca más que la meditación.

Estas estructuras externas que formaba la arena, guardaban también relación con estructuras internas. De modo que cuando hablamos de la forma de un granito de arena, nos encontramos con una interpretación ampliada del concepto de forma.

La asignatura denominada *Elementos básicos de la plástica*²⁰ en Bellas Artes recuerdo que planteaba ejercicios de composición similares a las geometrías que vemos en la imagen a continuación. También recuerdo plantearme cómo podían ser evaluadas aquellas composiciones o descomposiciones infinitas que gustaban en mayor o menor medida. Se trataba de un juego



[YTRS-124]

Símbolos de los cinco elementos en orden de emanación de arriba a abajo: éter, aire, fuego, agua, tierra. Visualizados para integración psico-cósmica.

20 Considerando los "Elementos Básicos de la plástica" como "Elementos o raíces esenciales y substanciales de la plástica", el enfoque estético y plástico modifica el sentido.

formal desarraigado y era considerada desde un punto de vista puramente materialista del término, de modo que cualquier 'ornamentación formal' era considerada 'elemento básico', generando una pérdida de criterio evaluativo que finalmente evaluaba la composición incomprensiblemente. Según una TYD, tal tipo de ejercicio y otros que pudieran plantearse serían modificados acorde a las posibilidades formales vinculadas a estados de la materia teniendo en cuenta la nueva cosmología y viendo qué consecuencias entraña su nuevo enfoque. De este modo el desarrollo de la forma adopta una nueva perspectiva.

Geometría divina



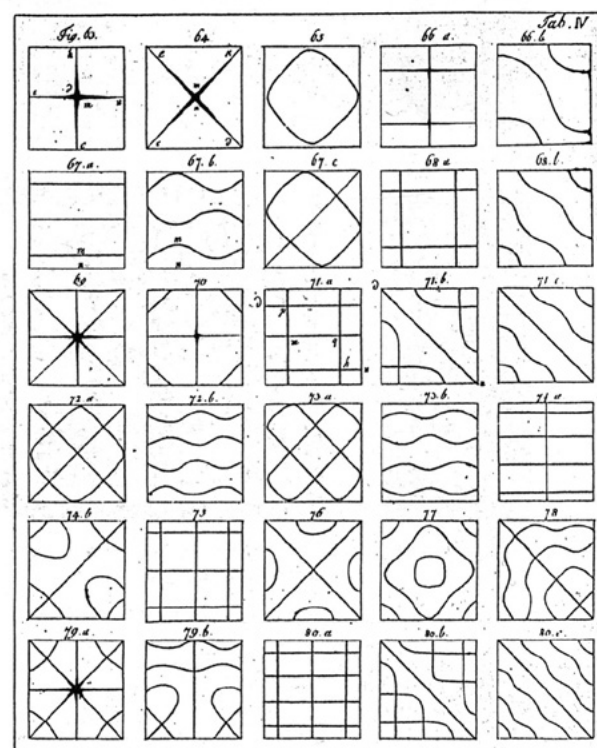
Ernst Chladni ilustró su obra «Entdeckungen über die Theorie des Klanges» (Descubrimientos sobre la teoría del sonido) (1787), considerado el primer tratado exhaustivo de acústica, con numerosas figuras sonoras producidas por la vibración de una placa cubierta de polvo fino y rasgada con un arco de violín.

A tales figuras sonoras se atribuye el origen de las yantras hindús. «Todo lo que contemplamos y sentimos en el universo, desde los pensamientos o las ideas hasta

la materia, es sonido en una concentración especial.» (Ajit Mookerjee, Tantra-Kunst, Basilea, 1967-1968)

Novalis anota a propósito de los experimentos de Chladni: «¿No serían las letras en un principio figuras acústicas? ¿letras a priori?» (Novalis, Das allgemeine Brouillon, 1798-1799)

Tomado de Ernst Chladni, Entdeckungen über die Theorie des Klanges, 1787



Estos experimentos se verán desarrollados, como veremos después, con las técnicas de Cymatics. En este caso se circunscriben en un formato cuadrado de una plancha de cobre.

3.3.3. LA PLASTICIDAD

La plasticidad²¹ son las contingencias naturales plasmadas en lo sutil -a través de la concreción de la materia- y que tanto de un modo fenoménico como *virtual* -mediante la forma-, re-constituyen su propio camino de desarrollo y superación, la vía de la metafísica, más allá de lo físico.

A medida que lo sutil adquiere presencia, ésta se muestra a muy distintos niveles, diferenciados por estados sensibles de temperatura, densidad, solidificación, cristalización, transparencia, refracción, textura, luminosidad, flexibilidad, etc., terminología y aspectos específicos de la plástica, cualidades de adaptabilidad que diferencian un organismo de otro, una obra de otra.

Forma y *carne* cobran presencia no como estructura aislada o como relieve u ornamento de superficie sino como niveles vibracionales de densidad específica que se pueden modular²². Esa vibración también se halla presente en las demás capas y configuraciones simbólicas que una herencia cultural conforma, en las imágenes en que se muestra, en el espacio que les adjudicamos para concederles presencia e influencia. Así resonarán y repercutirán en su medida en el plano físico, mental, psicológico, metafísico, trascendental.

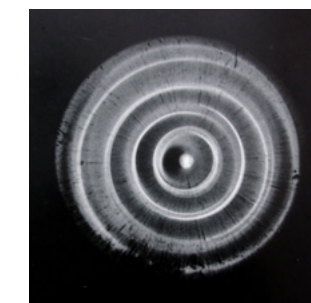
Los diferentes elementos han sido asociados a determinada sensibilidad perceptiva, a los sentidos, de manera que el elemento tierra es asociado a olfato, el agua al gusto o sabor, el fuego a la visión, el aire al tacto, y el éter al oído. Sin embargo, partiendo de este último como un desencadenamiento hacia la materia más gruesa, ésta implicará o requerirá de mayor número de sentidos involucrados, de modo que si el *oído* le corresponde al *éter*, al *aire* será el *oído+tacto*, al *fuego* *oído+tacto+vista*, al *agua* *oído+tacto+vista+gusto* y al elemento *tierra* *oído+tacto+vista+gusto+olfato*.

Esas mismas características desde el interior de la materia son atributos con los que reconocer y acceder al *alma*, medio y herramientas con las que trabajar en torno a su esencia-substancia. Es decir, las identificamos en lo material pero no corresponden solo a lo material. Así el Arte usa la materia como soporte para trasladarnos de un ámbito a otro a través de la *forma*, creando la *forma plástica* bajo los parámetros y tensiones de tiempo y espacio.

Vislumbramos una variada clasificación de la materia única según sea su perdurabilidad y elasticidad en el tiempo y el espacio, determinantes de sus contingencias. Del tiempo y espacio que ocupen en nuestro nivel de percepción depende la clasificación que hacemos de ella como organismos vivos o inertes, seres vivos o muertos, delimitando las fronteras entre vida

21 Definición de *plasticidad* según la RAE. 1. adj. Perteneciente o relativo a la plástica./2. adj. Capaz de ser modelado. Arcilla plástica/3. adj. Dicho de un material: Que, mediante una compresión más o menos prolongada, puede cambiar de forma y conservar esta de modo permanente, a diferencia de los cuerpos elásticos./5. adj. Que forma o da forma. Fuerza plástica. Virtud plástica/6. adj. Dicho de un estilo o una frase: Que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva da mucho realce a las ideas o imágenes mentales./9. f. Arte de plasmar, o formar cosas de barro, yeso, etc.

22 *Vs* modelar, que implica una intervención desde el exterior.



Plasticidad onda-corpúsculo derivada del método Cymatics.



Talla en madera y pintura representando la expansión del *bindu*.

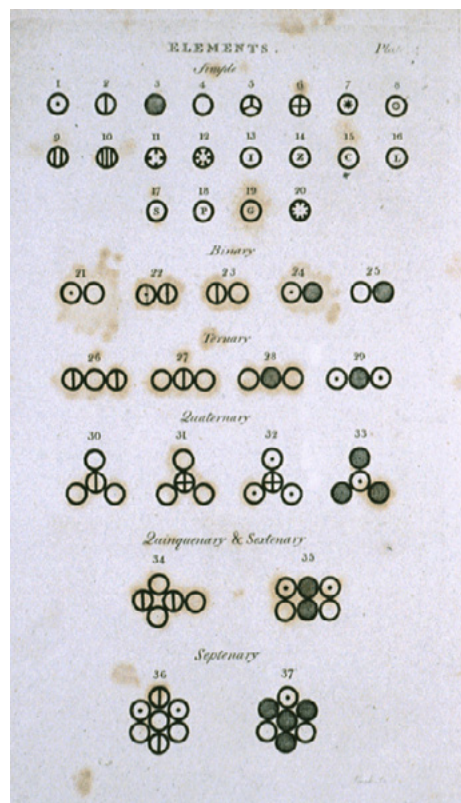
Andhra Pradesh, s. XIX. [Ytrs-168] [RAI-152]

Varios átomos y moléculas como se muestra en A New System of Chemical Philosophy de John Dalton (1808).

Podemos ver su relación con los patrones de *cymatics* y demás claves primarias de composición.

Estas representaciones del átomo son las clásicamente utilizadas para explicar lo que de otro modo es imposible ver. Cada una de ellas guarda una relación análoga con el simbolismo primordial del mandala que estamos viendo, la representación de los elementos, el origen y nacimiento de la forma, etc.

Estos símbolos son análogos a los que podemos encontrar en templos, las calles, en las puertas de las casas o en arte tántrico.



y muerte.

Una obra de Arte plástica también es condicionada por estos mismos determinantes, por el tiempo y el espacio presencial, que marcarán su carácter, a pesar de ser en su paradoja un intento heroico de extraerse de ambos. Las imágenes complejas hacen uso y exploran los límites de los parámetros espaciotemporales para facilitar la expansión perceptiva, siempre sosteniendo el vínculo en el ámbito referencial de la *plasmación* en la materia, como así ocurre en el ámbito de la química, física, la ciencia. La *physis* griega también significaba 'devenir'.

Si bien los reguladores *tiempo* y *espacio* son condicionantes en la *forma artística*, no intervienen de forma tan precisa en la diferenciación no-psicológica entre vida y muerte, que tendrán otro peso desde su aspecto trascendental. Podríamos decir que son los dos polos tensores entre los que es trazada la trayectoria del Arte.

El Arte convertido en puente, en barco, en nave con el que atravesar la laguna Estigia, en el que movernos por el gran océano de lo atemporal y aespacial. El Dibujo yántrico asume estas funciones plásticas también simbólicas en el plano intermedio.

La cualidades de los 5 elementos cálido-frío, húmedo seco, etc. pueden ser ya considerados por nosotros *cualidades* plásticas. Así será considerado el *fuego* como poder dilatador del calor, el *agua y tierra* como gravitación, gravedad, condensación de los cuerpos y el *aire* como movimiento transversal.

De la combinación de los elementos-raíz surgirán múltiples cualidades sensibles que responden a las cualidades plásticas en las que se ha convertido la materia.

Para una TYD, al ser el verdadero esfuerzo no olvidar el origen, debemos posicionarnos desde un punto de vista ontológico del ser, el origen de su manifestación, y por tanto habremos de mantener presente en todo momento la relación esencia-substancia, que en hinduismo se explica de un modo detallado. Las formulaciones filosóficas respecto a *gunas* y *bhūtas*



Ejemplos de arte tántrico

constituirán una guía para actualizar en la consciencia del esteta creativo su sentido profundo.

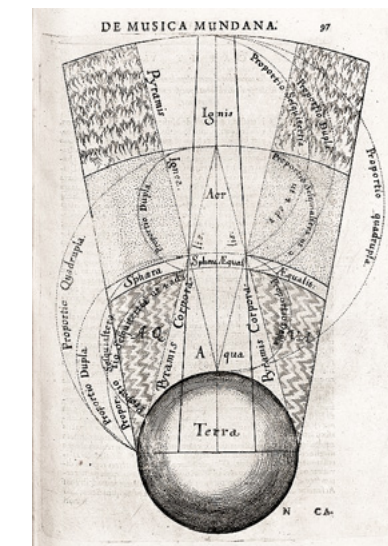
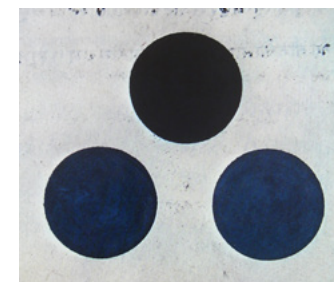
Origen coincidente Oriente-Occidente

A pesar de haber olvidado en muchos casos dicho sentido, existen coincidencias entre los fundamentos filosóficos orientales y los occidentales cuya relación queremos resaltar para no prejuizgarnos ajenos y establecer una distancia de partida, que es el hecho más frecuente. En nuestra tradición clásica helenística sería aceptado el número de 5 elementos por filósofos como Empédocles, los Órficos y Pitagóricos, Aristóteles, etc., aunque a veces en distinto orden de mención según el criterio sea de emanación o absorción.

El éter, excluido hoy, se halló presente hasta la época medieval, donde constituía la 5ª esencia o "quintaesencia", ubicada en el centro de la cruz y fue representado por los Rosacruces²³ con el símbolo de una rosa de cinco pétalos.

El 'rosetón' que corona las iglesias nos recordará todo esto, así como las descomposiciones geométricas en las que se sustentan las cúpulas y abovedados. Se trataba, del mismo modo que en India, de un conocimiento atesorado por las escuelas de canteros o arquitectos, ya que en la arquitectura confluían y eran requeridos todos los conocimientos de las demás disciplinas artesanales y posteriormente artísticas. Ese conocimiento gremial focalizado en la construcción del templo está sujeto a normas similares y secretos gremiales transmitidos de generación en generación y mantenidos en secreto por una cuestión de competencias

23 Corriente esotérica que trataba de re-unir Oriente-Occidente. A esta corriente, junto a la teosofía, antroposofía, etc, pertenecieron artistas de referencia histórica occidental como Yves Klein, Kandinski, Joseph Beuys, y otros. A pesar de su significación hay una profunda desatención de estos temas por parte de historiadores, pero sobre todo, por parte de los fundamentos disciplinares de la práctica del arte. Podría realizarse un estudio de ello, y de las obras teniendo en cuenta las tendencias espirituales de los artistas, especialmente enfocado desde una TYD.



Segmento del macrocosmos mostrando las esferas elementales de tierra, agua, aire y fuego.



James Turrel. Trabajos con luz, el espacio, el color, la ilusión, la realidad.

entre diferentes escuelas, y en un modo esotérico – reservado, de difícil acceso para la mente, comunicable a corto número de discípulos, según la RAE- por tratarse de conocimientos sutiles profundos del uso de la materia y creación plástica. Tal conocimiento implicaba el conocimiento de la denominada geometría sagrada, y que no es más que una reunificación, reintegración de la *forma* con la Naturaleza, plenamente plasmable a través del Arte.

La línea de reunificación con las raíces originales mantenidas vivas en la India, no es abierta explícitamente en occidente hasta finales del siglo XIX, principios del XX, y muchos considerados ‘descubrimientos’ fueron concebidos algunos miles de años después de su concepción en la India. Aún hoy en día las investigaciones señalan como referente tal conocimiento, requiriendo una axiomática apertura de mentalidad y una capacidad de síntesis y foco con suficiente elasticidad.

La escisión entre lo artesanal y lo artístico a partir del Renacimiento marcaría acusadamente la diferencia entre Oriente y Occidente. También la forma en cómo se han custodiado esos conocimientos que quedaron reducidos a esotéricos. Si bien lo esotérico se vela y encripta en sí mismo sin necesidad de ser escondido, una vez impulsada la lucha entre poderes religiosos y políticos pertenecientes a esa época, es utilizado el conocimiento profundo como competencia entre ‘poderes’ de todo orden, cerrándose de ese modo el acceso natural al ciudadano inquieto, que por ello se individualiza en su búsqueda de conocimiento, cuestiona el valor de la tradición manipulada por los poderes religiosos y clasistas, e inaugura una trayectoria de soledad, de esfuerzo individual, de necesario fortalecimiento del ego como cierto modo de supervivencia, y por tanto el consiguiente alejamiento de la idea de unidad en todos los aspectos. Nos cuestionamos en qué medida el hombre estaba preparado para ello entonces o en que medida era necesaria esa escisión, -entendida como arco descendente-, para volver después a la re-integración -o arco ascendente-, y qué es lo que ha sido necesario entender en el camino.

La tradición cristiana enfocaría el aspecto religioso devocional condicionado por la visión antropocéntrica, separando al hombre de Dios, y quedando condicionado por su supremacía al fin último de *salvación*, quizás consecuencia del propio *temor*, aunque fuera *de Dios*.

Cruces templarias y obras de Karl Blossfeldt.
Símbolos y estética raíz.

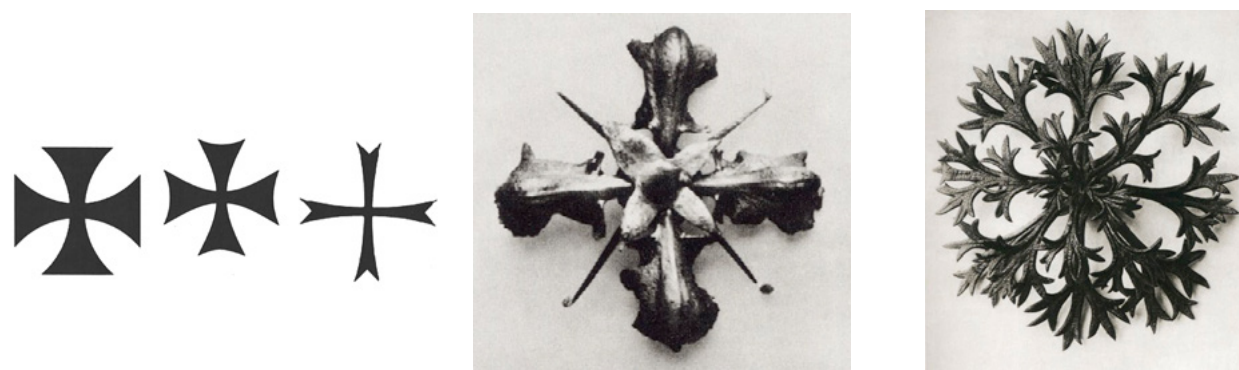


Figura del amor, Giordano Bruno, Articulium centrum..., Praga, 1588

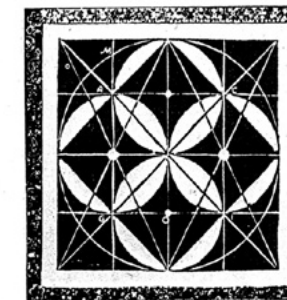
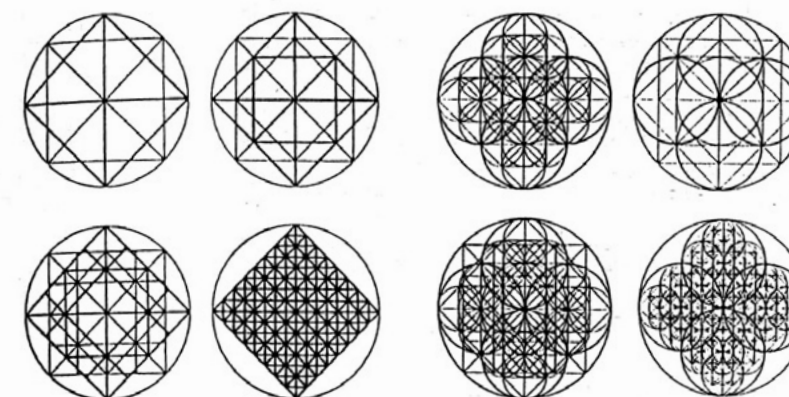


Figura del espíritu, Giordano Bruno, Articulium centrum..., Praga, 1588



De: 14 claves principales de los signos de cantería, en: El cantero, Hallein, 1980

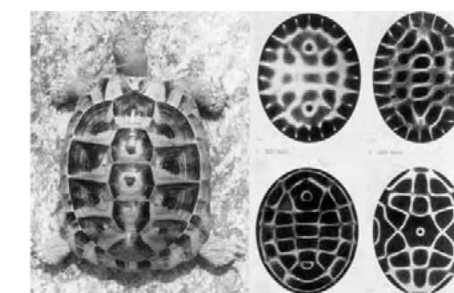
Geometría divina

«La geometría existió antes de ser creadas las cosas, es tan eterna como el Espíritu Divino; es el mismo Dios y ha aportado los arquetipos para la creación del mundo.» (Johannes Kepler, *Harmonices Mundi*, 1619)

«El orden de una figura particular y la armonía de un número particular evocan todas las cosas.» (Giordano Bruno, *De la mónada*, 1591)

Arriba. Descomposición de esfuerzos para ubicar las nervaduras en arquitectura.

Abajo. Cymatics aplicada a una superficie ovalada y caparazón de una tortuga.



Desde un punto de vista conceptual, aconfesional, quedarán separados los hombres también al adscribirse en los diferentes postulados filosóficos de carácter discrepante. Si bien son ellos los que suministran los valores éticos, quedarán desvinculados del sentido de un *espíritu común*. Así no serán suficientes los preceptos filosóficos para cubrir los conflictos desatados a partir de la separación de lo espiritual, lo mental y lo corporal y que se hacen visibles a través de desórdenes psicológicos.

La recuperación de ese estado cultural integrado implica una lucha dolorosa contra la ambición de la que se alimenta el *ego*²⁴, individual y colectivo, que a su vez, sostiene la parte exotérica del artista. Cualquier vía de profundización desde la original *necesidad* del artista implica introducirse en sus aspectos interiores más velados o escondidos, y oxigenarlos más allá del exhibicionismo del ego, que de nuevo le haría caer bajo la misma inexorable *rueda* de-moledora de lo temporal.

Nos posicionamos ante la opción que nos abra una perspectiva de futuro más optimista y por tanto útil para solventar los problemas, factores o desajustes que queramos solventar. Lo que no nos cabe duda es que está relacionado con la consciencia *individual* y *colectiva*, que en la actualidad

24 El concepto de *ego* cuenta con muchos aspectos implicados en su significación hinduista, que hace más hincapié en unos u otros aspectos según la corriente filosófica troncal.

estamos propensos a considerar, aún afectados por nuestro sistema humano, como antinomia, sin profundizar en la fuente del mismo sistema en y con-forme a la Naturaleza, donde tal división es mera *visión* superficial.

Algunas demostraciones prácticas del poder del sonido

Desde tiempos remotos se han estado demostrando los efectos físicos del sonido sobre la materia. En el siglo XX ha sido tema de actualidad, fundamentalmente por los descubrimientos de la física cuántica, y han surgido numerosos estudios e investigadores que se han interesado en este tema. Uno de ellos es el científico suizo Dr. Hans Jenny²⁵ quien construyó un mecanismo más sofisticado que plasma y hace visibles las imágenes resultantes del sonido en contacto con la materia. El nombre de su investigación es Cymatics. En ella se observa cómo la fricción de los elementos en la materia reacciona formando intrincadas figuras geométricas ante la exposición a diferentes vibraciones. Esta investigación ha mostrado que para cada frecuencia vibratoria existe una *forma* correspondiente. Las figuras que adopta la materia en sus experimentos son análogos a los yantras y mandalas.

En las siguientes páginas veremos algunas imágenes logradas por medio de este método reproduciéndose formas y patrones de la naturaleza de una manera precisa. También las *cristalizaciones sensibles*, cromatogramas y formas biodinámicas son una prueba de ello.

Otros estudios han comparado estas formas generadas por el sonido con la forma implícita y explícita de las flores, manifestaciones materiales de lo más sutil. Las flores son un modelo complejo, sutil, simbólico y conceptual del yantra. Basta contemplar y seguir a una mariposa e introducirnos en el llamado *efecto mariposa* para entrar en el reino de lo sutil y la plástica, como así denominaría a determinadas formas Ramón y Cajal, como *mariposas del alma*.

Por otro lado, la geo-bióloga americana Christan Hummel ha encontrado una aplicación más práctica del sonido para elevar la vibración del entorno y descontaminar el ambiente. Ella viaja por el mundo entero mostrando la manera de equilibrar nuestro planeta por medio del sonido. En los lugares donde ella ha estado ha hecho que las ballenas y los delfines regresen después de haber estado ausentes por mucho tiempo debido a la contaminación y al desequilibrio de la naturaleza causados por el hombre.

Esta mujer utiliza un aparato al que denomina “armonizador”, el cual emite determinada vibración que reestructura las moléculas a su alrededor haciéndolas recuperar el equilibrio. Esta unidad trasmisora consiste en un simple objeto geométrico de cobre enroscado que actúa como una antena. Podría tener relación con los experimentos relativos a la energía orgónica desarrollados por W. Reich.

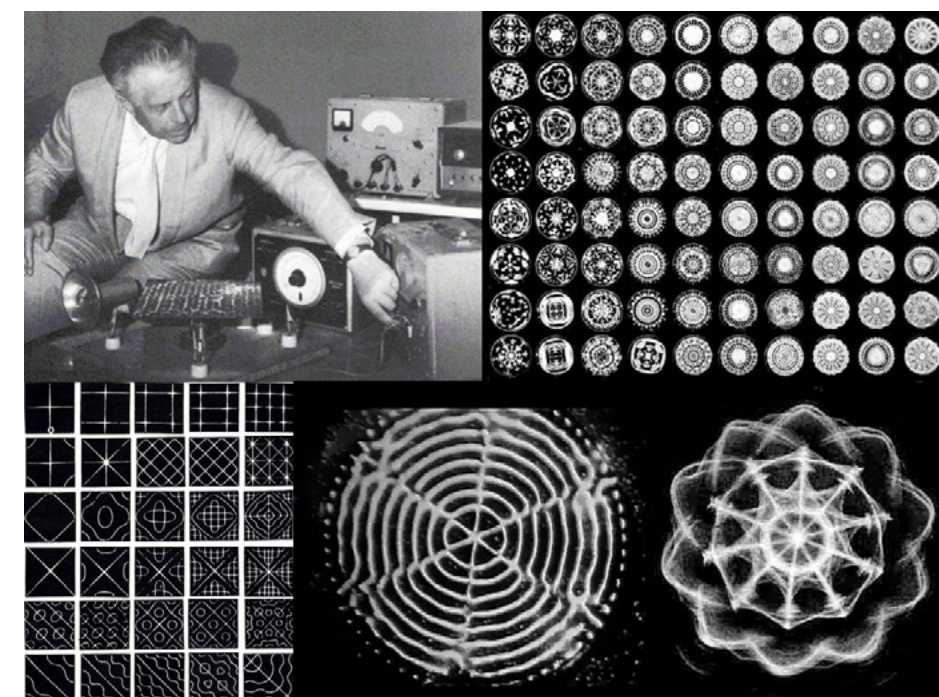
Ella parte de la consideración de que «el canto de los pájaros provoca el mecanismo de floración de las plantas. El croar de las ranas, saltamontes y

25 Su experimento funciona de la siguiente manera: prepara una base sólida, como una tabla. Sobre esa base coloca un recipiente con agua. Por encima se coloca una cámara en posición cenital. Cuando se inducen ondas sonoras en la base sólida, las vibraciones llegan a la superficie del agua, generando una figura determinada.

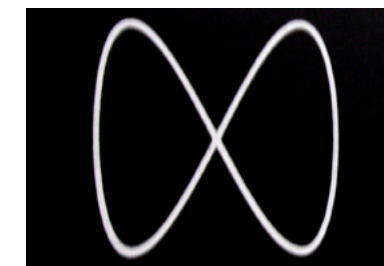
otros insectos contribuye de forma vital a la sinfonía de Gaia, provocando la lluvia. El sonido de los delfines es el responsable de los patrones de crecimiento de las barreras coralinas» Según Christan existe una ‘matriz bio-acústica’ o envoltura sónica de los ecosistemas, que está formada por los sonidos que emiten los animales e insectos de la región. Estas emisiones sónicas serían necesarias para mantener la salud del ecosistema, armonía que el hombre también puede ayudar a mejorar con la emisión de determinados sonidos. «El sonido es la fábrica de vibración subyacente que crea los patrones de luz que vemos a nuestro alrededor. Con los sonidos, por lo tanto, podemos reordenar esta realidad circundante»²⁶.

La ciencia moderna también ha utilizado el poder del sonido para aplicarlo a la física, la química y la medicina. El ultrasonido es la base de los sonares usados en los submarinos. Esta tecnología aplicada en la medicina permite la obtención de ecografías y la destrucción de cálculos renales y otros tejidos dañinos o desarmonizados. Las aplicaciones del sonido son muy variadas y pueden conducir a mejorar o a dañar nuestro mundo, dependiendo del uso que le damos en un momento dado. Así mismo ocurre con los conocimientos que se desprenden del *tantra*, donde el interés personal o general, determina los resultados.

A pesar de la posible evidencia experimental de los hechos, se da una resistencia a ser consideradas como rigurosas por la comunidad científica, que para empezar a consensuar la hipótesis, requir asentir al aspecto creativo para considerarlo.



26 Remito a búsqueda de internet consultando por el nombre de la autora, ya que he perdido la referencia de la página concreta de la que extraje en su día la cita.

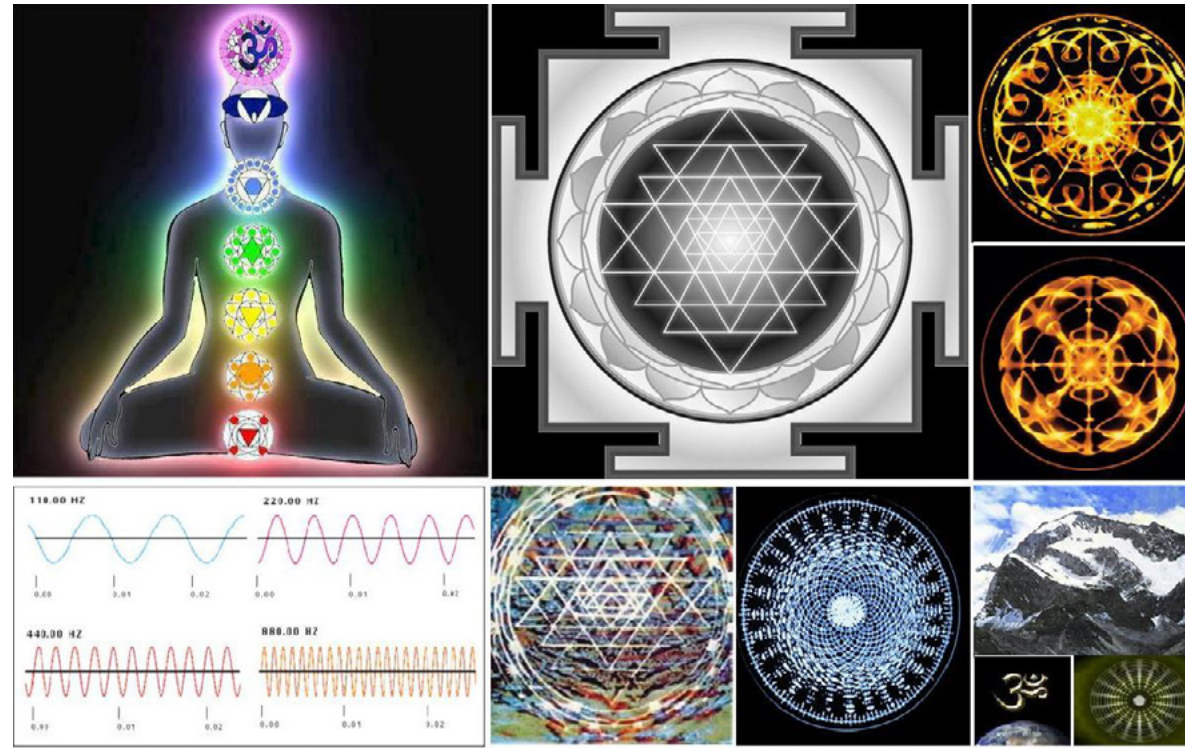


Dcha. Experimentos con Cymatics

Arriba. Forma obtenida por tales experimentos

Abajo. Kolam indio

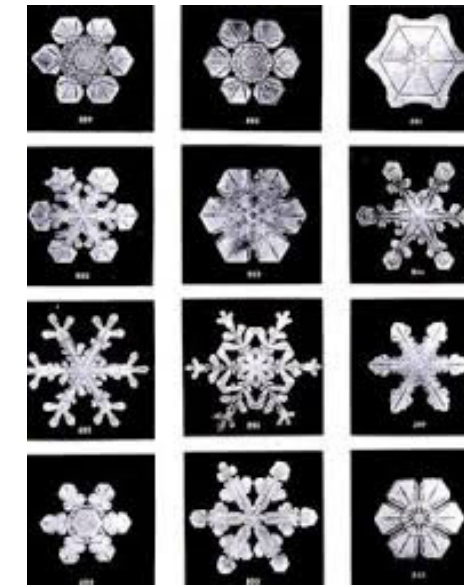
La primera de estas formas (y las anteriores) está extraída del libro Cymatics, publicado en los años 70 y que encontré en el despacho de un constructor de templos en India. La segunda pertenece a un Kolam, dibujo realizado por las mañanas en las puertas de las casas por las mujeres del sur de India.



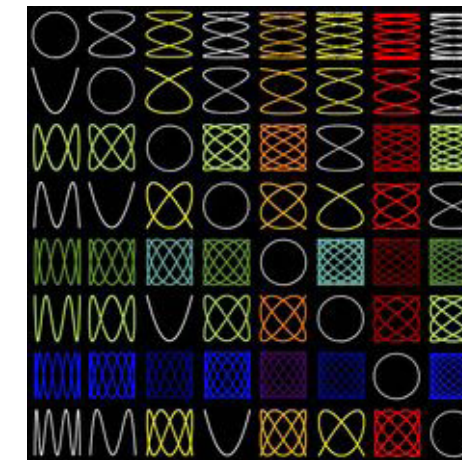
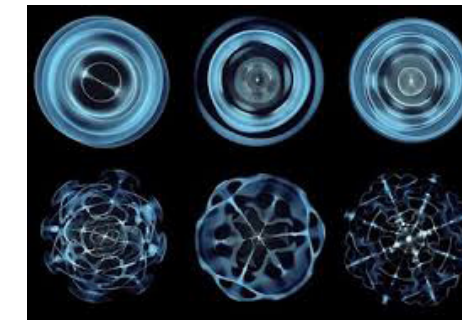
Science Proving the Rishis are right on OM Sound on Tonoscope Pranava Nada OM Sri Yantra Mandala

Cuadro relacional en el que cabe destacar el Sri Yantra elaborado a través de vibración electromagnética, un experimento en la traducción del sonido en visión.

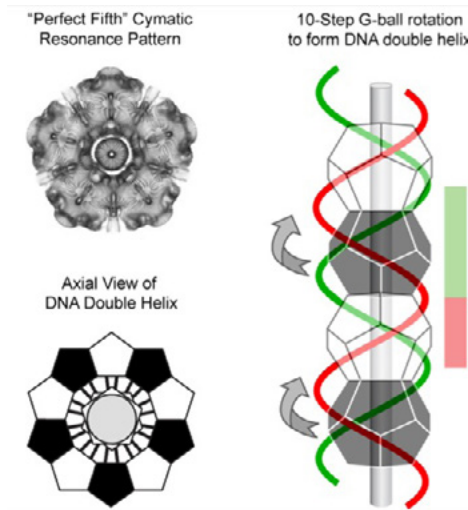
El mismo proceso es el que se lleva a cabo en el ritual con el uso del yantra y mantra. Documento de Ronald Nameth en cuya filmografía colabora con Andy Warhol en "Exploraciones sobre la plástica inevitable".



Izda. y centro. Cristalizaciones y Cymatics aplicadas al agua, así como los patrones de onda de orden sistemático que se originan.



Karl Blossfeldt, una forma vegetal o tomate, fotografía de microscopio, vibración de arena en una placa.

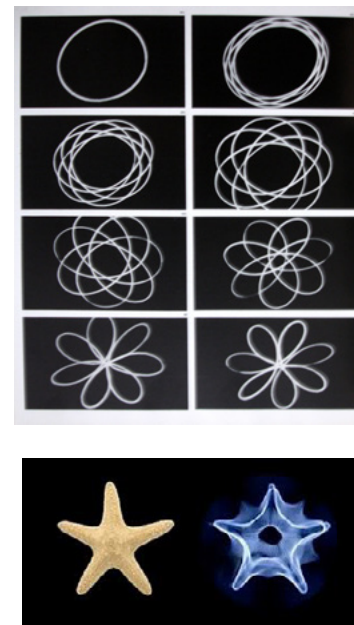
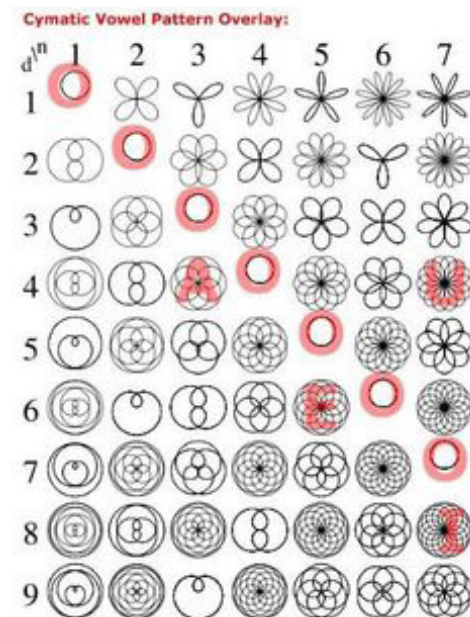
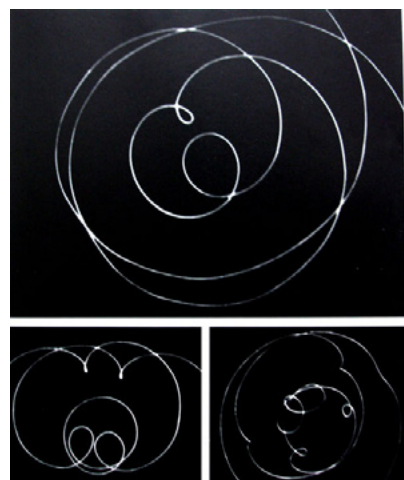


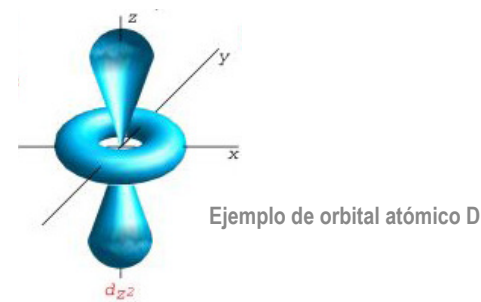
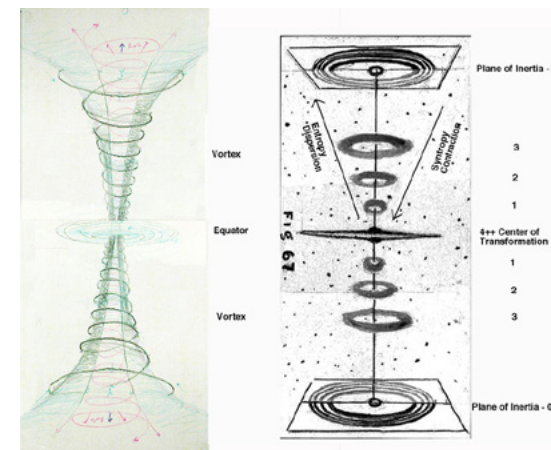
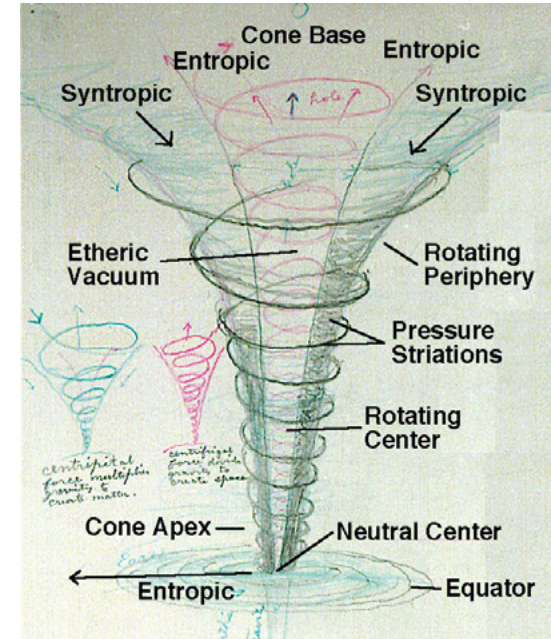
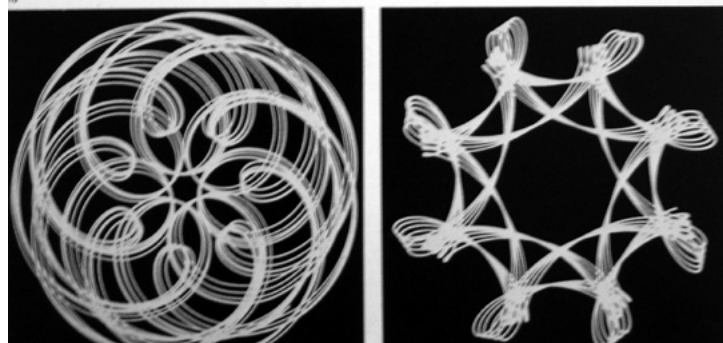
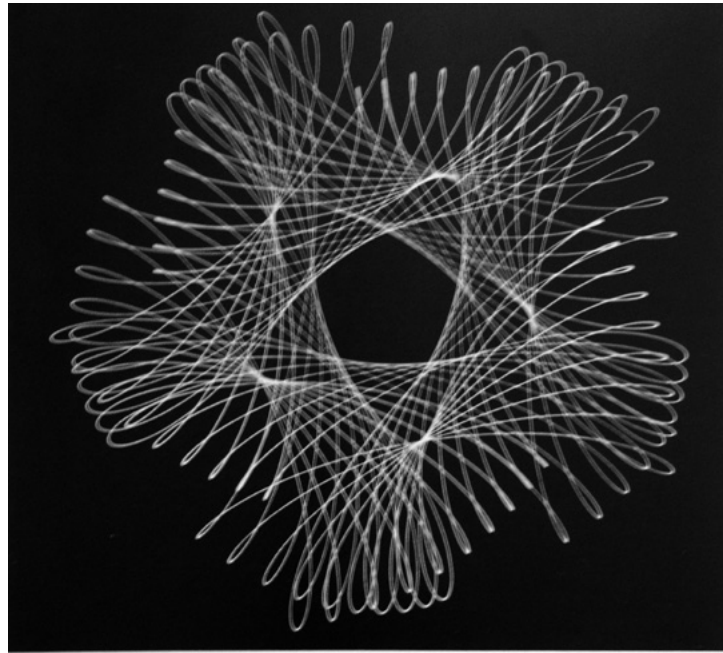
Izda. Desarrollos de las cadenas de ADN. Centro. Cymatics Dcha. Karl Blossfeldt



Cristalizaciones sensibles, basadas en la observación de la forma como medio de comprobar la vitalidad de una sustancia.

Imágenes de Cymatics y una tabla con diferentes patrones





Más experimentos de Cymatics hacia la dinámica de la forma.

La siguientes imágenes las presentamos como modelo referencial para introducirnos en el ámbito de las forma biodinámicas.

NATURE'S INVISIBLE SPACE MECHANICS AS USED IN THE DESIGN OF GRAVITY GENERATORS

ANALYSIS OF THIS PLANET'S POTENTIAL POSITION ITS OBLATENESS AND ITS INCLINATION TO ITS OWN AND TO THE SOLAR ECLIPTIC

CHARGE

All mass is formed by a contraction of the electric poles of the generative cones of energy to the point of north at its gravitative center and by an expansion of the contours of the radiative cones until they disappear in the plane of the equator

AS MAGNETIC BARS CONTRACT TOWARD THE POLE OF ROTATION, THE CANTER CAPRICORN BELT, WHICH REPRESENTS THE ECLIPTIC AREA, ALSO CONTRACTS TOWARD DISAPPEARANCE IN THE PLANE OF THE EQUATOR

De ahí que se les margine tras la etiqueta de esoterismo. Podría peligrar el ejercicio de 'poder' sobre él si consideráramos otras vías de comunicación real. Por otra parte, si el gran público así lo entendiera, podría cambiar el mundo, la distribución del disfrute de los recursos, etc. y nos obligaría a ser parte activa de un mundo en movimiento, donde la salvación ni los salvadores serían necesarios, pero sin embargo sí una cierta estructura de mentalidad y consciencia, abierta y curiosa ante la investigación.

En ninguno de estos casos podemos separar la tríada *mantra-yantra-tantra*, es decir, la vinculación de *sonido* y *forma* por una red de conexión incidencia real que resulta de una acción ejecutada en un plano del mundo, en otro, que representaría el *tantra*. La relación con el orden microscópico-macroscópico, microcósmico y microcósmico constituiría un espacio *real* entre los cuales nosotros tenemos total libertad para situarnos y posicionarnos.

La Luz nos permite a través de la ciencia explorar y atravesar barreras en el más alto nivel perceptible, espacio y tiempo. El mantra y el yantra serían las herramientas plásticas o mecanismos de acceso, abriendo camino más allá de las coordenadas ordinarias en las que es restringida la investigación.

El átomo

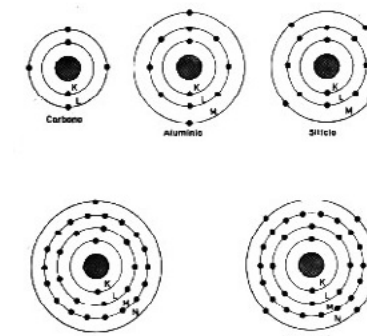
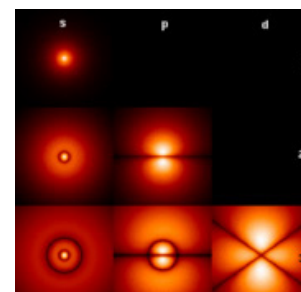
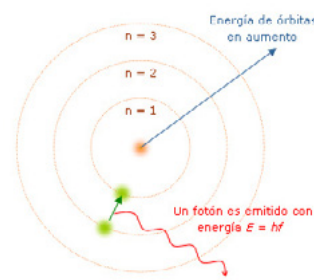
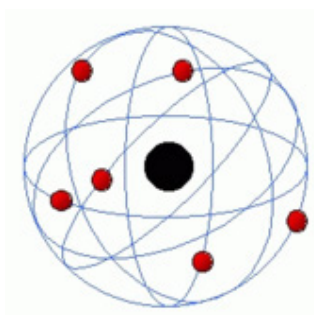
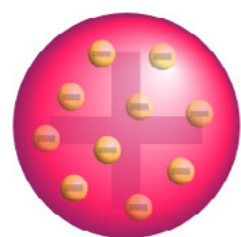
Pasaremos a presentar aquí algunas de las imágenes con las cuales ha sido descrito el átomo por la ciencia a lo largo de su historia. Se trata de una representación visual.

La última imagen es la más actual y responde a la densidad de probabilidad de ubicación de un electrón para los primeros niveles de energía.

En nuestro viaje simbólico a través de la *forma*, el átomo, como símbolo también del conocimiento científico, forma parte de nuestro recorrido visual. Mostramos aquí como ejemplo las *formas* que los han representado a lo largo de la historia. Analizando tanto sus diseños representacionales como por su análisis a lo largo del tiempo dedicado a su investigación podemos contemplar cómo todos ellos son una verdad coincidente con la cosmología y concepción formal y simbólica que presentamos en relación a una TYD. Los átomos pueden ser una clave para el yantra y el yantra una clave para ellos.

De izda. a dcha. Modelo atómico de Thomson, Rutherford, Bohr, Schrödinger

Representación formal del átomo a lo largo de la historia. En el último se representa la densidad de probabilidad de ubicación de un electrón para los primeros niveles de energía.



Diferentes estructuras atómicas según materiales

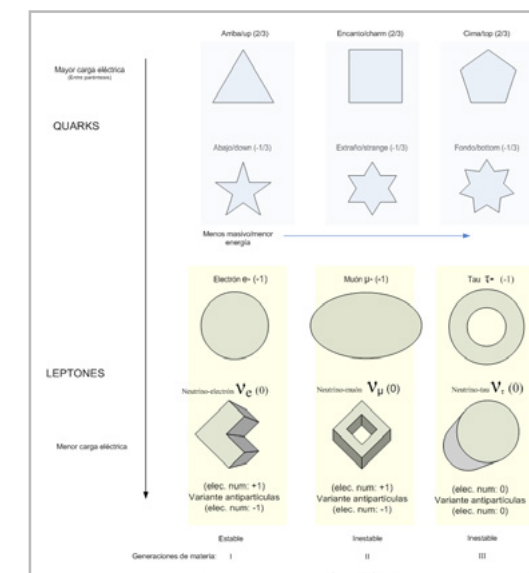
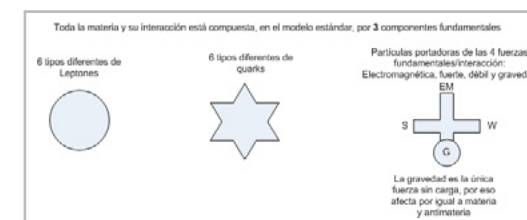


Templo de Chidambaram, dedicado al quinto elemento, *akasha*.

Cientos de columnas pueden pasar desapercibidas respecto a su motivo. Estas estructuras se repiten en sus cuatro caras como si de infinitas posibilidades atómicas se trataran. Solo están destinadas a la mirada atenta.

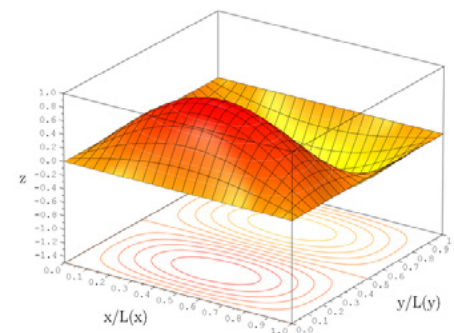


Kennet Noland



Observar la relación de estas formas, sobre todo procedentes de la mecánica y física cuántica, con las originales de los yantras, y como muestro en las últimas imágenes del capítulo con los símbolos utilizados en los más antiguos rituales védicos, cargados de simbología y concepciones complejas.

Función de onda para una partícula bidimensional encerrada en una caja. Las líneas de nivel sobre el plano inferior están relacionadas con la probabilidad de presencia.



Históricamente el nombre *función de onda* se refiere a que el concepto fue desarrollado en el marco de la primera física cuántica, donde se interpretaba que las partículas podían ser representadas mediante una onda física que se propaga en el espacio. En la formulación moderna, la función de onda se interpreta como un objeto mucho más abstracto, que representa un elemento de un cierto espacio de Hilbert de dimensión infinita que agrupa a los posibles estados del sistema.

3.4. EL NACIMIENTO ES META-FÍSICA, Y LA FORMA TAMBIEN

Hemos revisado hasta ahora en este capítulo la visión unicista; las tríadas, de la mano de los tres gunas; los cinco elementos; hemos situado al cero, y hemos accedido al lugar en el espacio de estas cuestiones abstractas hasta derivar en lo temporal y la diversidad de la forma.

A pesar de que hemos mencionado la dualidad confrontativa como el objetivo a trascender hasta la coincidencia y la integración, no lo hemos abordado como *El nacimiento de la tragedia*²⁷ de la que nos hablaba Nietzsche.

La *tragedia* se da cuando en el encuentro de una dualidad enfrentada se produce un choque o resistencia emocional, mental o física por no asimilación de lo trascendental. No nos interesa su desencadenamiento en *drama*, o final no feliz personalizado. En su precioso libro, se trata el aspecto de lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte en el choque arquetipal estético que representa el dios Apolo enfrentado a Dionisos, correlativos a Vishnu y Shiva en el panteón hndú.

Si bien sabemos de la *tragedia*, no tanto de su nacimiento. Este es un punto esencial para una TYD, en la que se concibe también una *tragedia formal* basada en la plasticidad como característica propia fundamental de toda manifestación.

Morfogénesis

La ciencia más sofisticada se halla en esta búsqueda relativa al misterio de la concepción: la concepción de la forma como inoculación del sentido trascendente que se hace la materia.

Por ello se ha abierto un diálogo entre esas esferas de investigación científica e investigadores hinduistas de visión actualizada. Rupert Sheldrake, entre algunos otros, abrió el diálogo con su teoría de los campos mórficos y las teorías de la morfogénesis. Así se establecieron diálogos entre científicos y pensadores como Krishnamurti, que han repercutido en las nuevas

visiones de la más elevada investigación científica creativa.

La morfogénesis, explorada desde nuestra visión, está relacionada con su propiedad de *coherencia*. Observada desde el punto clave involutivo muerte- nacimiento, se revela cuando la vida pierde la cohesión, la *forma*, y al perderla, como si de un poder central se tratara, todos los organismos contenidos ya en vida en el cuerpo se apoderan de él, cobran preponderancia de forma-función-poder debido a la ausencia de un holón gestor mayor. Tal giro, se da en un instante, en el preciso instante entre un estado y otro, del 0 al 1.

A través de la muerte-nacimiento como transformación-transmutación de la materia-energía nos aproximaremos al nacimiento. ¿Qué se ha ausentado cuando la *forma* se disgrega y la materia sigue siendo la misma?. ¿En qué momento comienza ese proceso?. ¿En qué categoría de juicios y aproximaciones nos introducimos si pretendemos responder a la pregunta?. ¿A qué nos obliga la imparcialidad o despersonalización de la opinión?.

A través de la *forma* no hay juicio. Se suspende el juicio.

En el siglo XXI, una vez recorrido todo un extenso bagaje cognitivo a través de la materia, podemos y nos encontramos con la necesidad actual de reabordar científicamente el mismo misterio del origen. La física cuántica nos reposiciona a las puertas de dos campos esenciales: el manifestado y el no manifestado.

3.4.1. DOS CAMPOS

Es un hecho, que de la *nada*, vacía y llena de *nada*, o de lo *no manifestado*, surge la primera identidad, la primera manifestación. Podría ser el punto²⁸ en el espacio para darse el surgimiento de la unidad temporal a través de la vida. Ese punto ya es un 1. Automáticamente se define en la nada, el 0 donde tiene su posibilidad, su presencia. También residencia de dioses.

Todo el trasfondo que ello representa fue identificado en la cultura india, por ello se inventó allí el 0. Unidad no diferenciada.

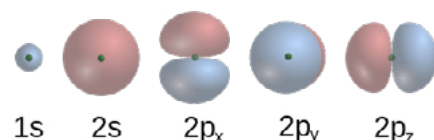
El 0 deviene en 1. Y entonces surge el campo de lo manifestado. El 1 surge de la gran potencia de *la nada consciente*. ¿El 1 es objeto o sujeto?. Son Uno, Unidad. Es co-sustancial. Y Puede vivirse con pasión, con la misma pasión tanto para uno como otro: com-pasión.²⁹

Continuemos hacia el nacimiento.

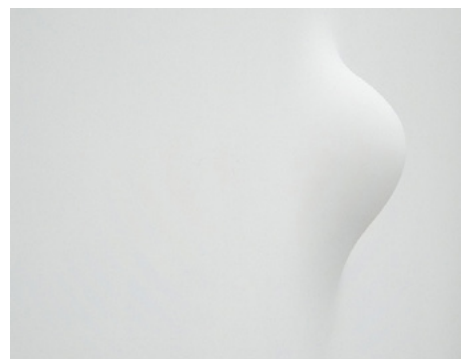
²⁷ NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Ed. 1984.

²⁸ El término “puno” interpretado tanto como espacial como temporalmente.

²⁹ Término relativo al ámbito del *corazón*, entendido en su sentido hinduista no relacionado directamente con el nivel emocional. Sentir la misma pasión significa el conocimiento y reconocimiento de determinada escala vibracional transpersonalizada.



Los cinco primeros orbitales atómicos

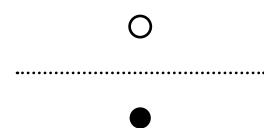


Anish Kapoor.

La dualidad existe únicamente en lo manifestado, en la percepción plástica es el claroscuro quien la dibuja

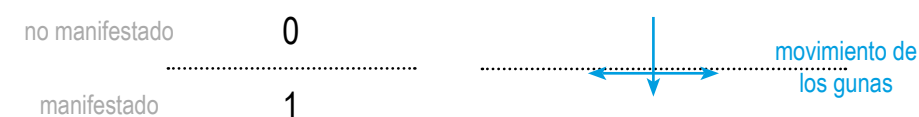
El nacimiento binario

En el punto gráfico que representa ese momento ubicamos su dimensión trascendente o *bindu*.



Su potencialidad le permitiría adquirir densidad material y desarrollarse.

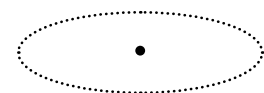
Surge un temblor producto de los tres *gunas*, y surge el aire y los elementos como energía, como cualidades.



Lo materializado se forma, llega y ha tomado presencia. Traza nuestro contexto visual, de acción, la posibilidad.



Evolución del mismo sistema binario en el I ching. De los dos puntos se representa una línea



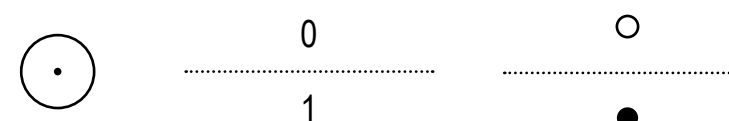
El círculo es un horizonte que utilizamos como referencia de línea recta y horizontal. La curva y la recta son sensiblemente lo mismo para sus inventores.



La primera onda es un primer empuje. Bien lo ilustra la obra *Pregnant* de Anish Kapoor.

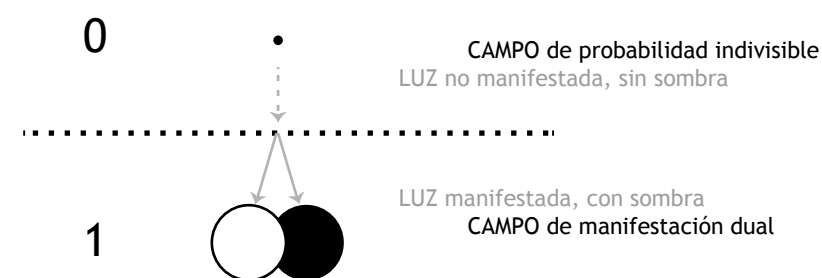
Entonces surge el *claroscuro*. La dualidad que da presencia a un ser blanco sobre fondo blanco, o negro sobre fondo negro, o transparente sobre transparente. Cuando percibimos el ser manifestado es porque es dual.

Cuando se conmueve la línea, el movimiento trazado por un punto, el espacio se convierte en moldeable, flexible, irritable, como una membrana. Y es fondo y forma a la vez.



Objetivo y subjetivo, el 1, surge como objeto-sujeto ante la *nada* que deja atrás. Surge en el *instante* como medida de tiempo. Es abstracción. Es metafísica. Es morfogénesis.

La *Luz* permite la presencia. La *luz* la dibuja por medio de su *sombra*, la nombra y da lenguaje a través de su *forma* y así se gesta. El dibujo contornea la presencia y la ausencia. Registra, da huella al presente en la presencia.



Objeto y sujeto se reconocen mutuamente, especularmente. La plasticidad en estado puro. En puro desglose de *Yoga*.

Pero aquí sucede algo importante que requiere mayor abatimiento de nuestro cono visual para acceder a la visión.

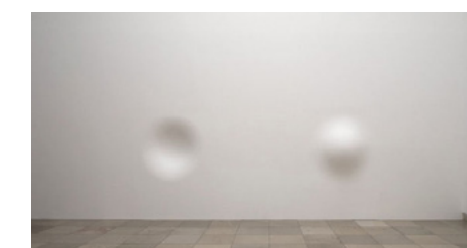
Han nacido dos campos y el observador del campo que se observa a sí mismo y se convierte en objeto. Del mismo modo que la divinidad pone en marcha todo este proceso para observarse así mismo, a *sí mismo*.

En la parte superior se da la unidad esencial. En la inferior se da la luz ya más material con su luz y su sombra. Y sus colores que suman negro y blanco ya sean luz o materia.

Constituye dos tipos de luces: Luz y luz. No manifestada y manifestada. El elemento más próximo a la primera es el éter. La dualidad y la tragedia solo se da en la segunda, en el campo manifestado, es una fricción. Difiere *sustancialmente* del salto que va del 0 al 1. El 0-1 es el sistema binario que genera la Naturaleza, por tanto son sustancialmente distintos y *esencialmente* lo mismo. Son esencia.

En el campo no manifestado no hay dualidad. La Luz es una cualidad lumínica in-sustancial (del in-terior), es decir, esencial, original.

De la doble visión surgen los dos ojos y la visión estroboscópica.



Pregnant. Anish Kapoor, 1992.

Esta obra es la pieza material que mejor ilustra ese momento en el espacio tridimensional y bidimensional del área del cuadro del artista, el campo gráfico de (re) presentación, que necesariamente en el primer estadio se halla en la pared, aún sin límite ni ventana.

Cuando vi esta obra por primera vez en el año 1992 en la sala de exposiciones Soledad Lorenzo de Madrid, experimenté un hecho que tenía lugar con la luz, en el que era casi imposible visualizar la obra de frente, como bien ocurre con la foto superior en la que a la fotografía (herramienta objetiva de medición) no le es posible hacer la medición del foco.

Nos sirve de ejemplo también como primera experiencia germinal de claroscuro, en la que la luz pasa a ser dual y por tanto nos da acceso a la representación tridimensional.

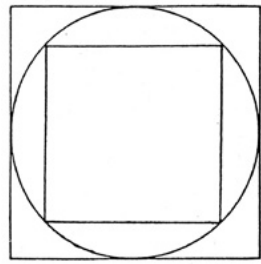


Fig. 5: Square and circle

[VSU-58]

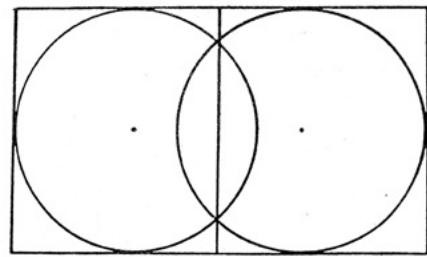


Fig. 4: Double circle

[VSU-55]

Y de todo el conjunto la *visión mandálica*. Y de la magia de las multi- y trans-relaciones la *visión tántrica o yántrica*, que es la que iniciamos para la ciencia de las Bellas Artes. Uniendo Oriente y Occidente, la dos visiones polares, desde el Arte. De Leonardo Da Vinci a Anish Kapoor.

Con todo lo dicho son más claramente comprensibles los siguientes dibujos de Kandinski en relación a las *antinomias*³⁰. Referidas a estos aspectos bipolares aparentemente irreconciliables, y que suponen cuestiones epistemológicas, y como Kant apunta, aspecto crítico entre el que situar la ciencia y la filosofía.

Estos, junto a muchos otros apuntes y dibujos, pertenecen al intento de Kandinski por dar comprensión a la *forma* plástica y visual que deriva en la obra artística y que está vertebrada en los profundos misterios del origen de la *forma*.

En su caso, Kandinski, no está dedicado a dar una explicación artística a cuestiones científicas originales, sino al contrario, a validar la manifestación artística como una manifestación reflejo de la Naturaleza, o como diría A. K. Coomaraswami, entender el proceso de *La transformación de la Naturaleza en Arte*, como vía de conocimiento. Y desde ahí desvelar, algunas claves a través de la práctica artística que pueden ser valiosos para otras ciencias.

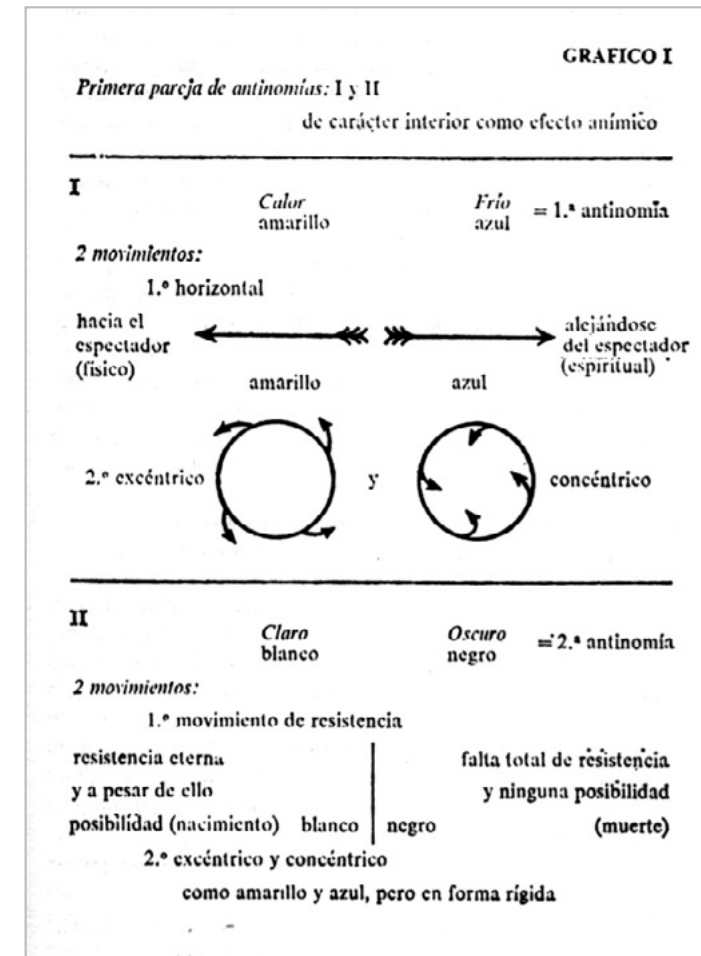
Más allá de su teoría obtiene una indudable validación estética producto de un resultado plástico artístico, que le hacen ser el padre de la Abstracción



Anish Kapoor



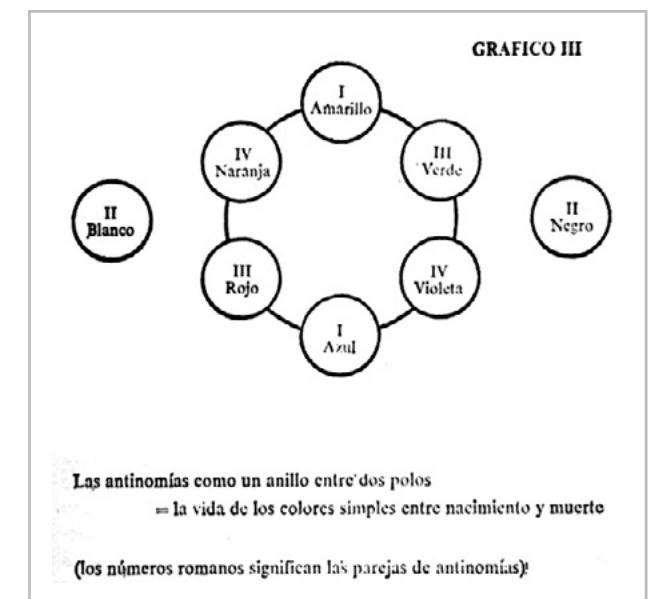
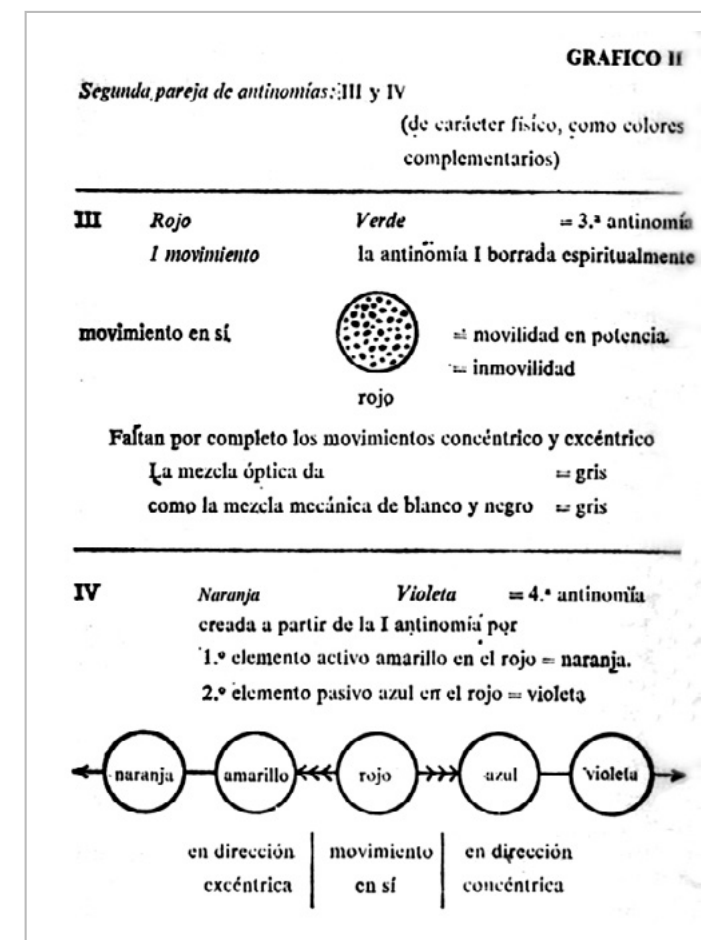
30 KANDINSKY, W. Punto y línea sobre el plano. 2000



Kandinski. Dibujos incluidos en su libro *Punto y línea sobre el plano*

Estos, junto a muchos otros apuntes y dibujos, pertenecen al intento de Kandinski por dar comprensión a la forma plástica y visual a lo que en el campo de la ciencia hacen los mecanismos presentados en estas páginas.

En su caso no está dedicado a dar una explicación artística a cuestiones científicas originales, sino que nos conduce a través de su teoría a un resultado plástico artístico de conocimiento raíz alejándose de una visión superficial, esteticista o banal.





Foografía de Sridhar Balasubramaniyam

artística.

La TYD nos permite acceder mejor a su significado queriendo hacer hincapié en el campo específico de las Bellas Artes como campo de investigación no desarrollado o considerado expresamente. Si bien el objeto de nuestra tesis se halla presente en investigadores de diversas disciplinas de todas las épocas, no se halla abierta su vía especializada en las Bellas Artes. No se contempla su estudio en la profundidad y rigurosidad que aportarían, y que nos aproximarían a un conocimiento raíz facilitando así el desarrollo de vías de interpretación, crítica, etc. alejados de una visión superficial, esteticista y banal, a la que en muchas ocasiones ha desembocado el Arte o al menos su ánimo y ánimo en nuestro tiempo.

El silpi yogui

El *Silpi Yogui* es el ser estético que entra en contacto con la plasticidad de la *forma* consciente y trascendentemente. El que reconoce el proceso, lo refleja, lo co-crea y re-crea. El *silpi yogui* es la esencia original del artista al servicio de lo trascendente dentro de la tradición hindú.

Es el brahmin, el guerrero, el comerciante, la fuerza bruta que trasciende tales esencias del ser y se convierte en baba, en sadhu, de diferente rango y valor: el artista o *vishvakarma*, de cualidad transgresora y creativa, creando lenguaje plástico.

Imaginemos que al posar nuestro lápiz en una superficie, a partir del movimiento del primer punto visible, pudiéramos directamente crear una imagen en toda su capacidad y dimensión espacial. Los cinco sentidos serían los medios que nos permitirían situarlo, encajarlo, ubicarlo, en diferentes rangos de percepción y sensibilidad más o menos convencional.

La imagen de una realidad, asociada y surgida de los cinco sentidos activados y asociados sustancialmente a los cinco elementos, en el instante entre lo no manifestado y lo manifestado. Especial momento del sentido. Especial momento de la conformación de la vida. Siva danza. Especial sentido de lectura estética.

Todo esto se halla especificado y detallado sistemáticamente en el origen del conocimiento: en los principios de biología, de la física, de la matemática, de la medicina, etc. en sus orígenes. Pero ese sistema complejo no es completo si es reducido a un aspecto de desarrollo lineal dual.

Imaginemos que esa línea de puntos dibujada en el grafico anterior fuera la pantalla de nuestro campo gráfico. En cuanto se visualizara gráficamente el mahabindu quedarían posados en el nuestros ojos. Ese sería nuestro primer horizonte, la línea del horizonte. Ahí se posa el primer *bindu* gráfico, en el momento en que se posa la pluma en el papel.

Y entre nuestros ojos, el tercer ojo, que es el juego plástico de toda una nación como la India unidos por una concepción original, de identidad en sí misma, que no necesita más que reconocerse y que repiten el intento día tras día, instante tras instante en las calles de la India, compartiendo una visión.

Nuestra propia visión desdoblara y daría profundidad a la realidad. Quizás la realidad sea muy distinta vista de otra manera. Esta es la *imagen latente*, la *visión* que todos albergamos y por la que muchos trabajamos, especialmente los artistas, si de algún modo lo saben, se reconocen.



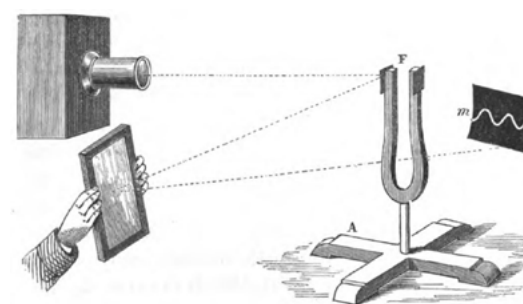
Arriba. Práctica constante en India, incidiendo pintando en la frente como lugar relevante.

Abajo izda. Símbolo de Vishnu.

Abajo Dcha. Algunas formas de diapasón.

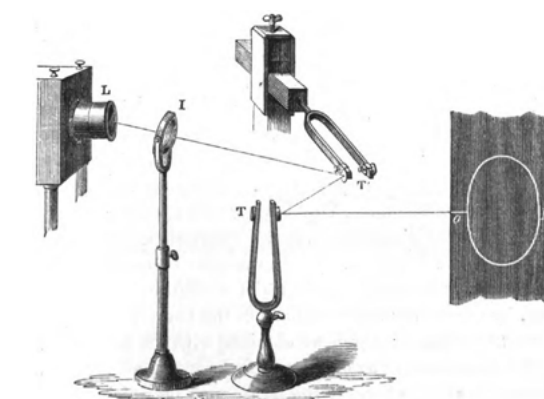
El *silpi yogui* realiza un trabajo en una pantalla específica que se abre al cerrar los ojos y al entrar visualmente en meditación hacia el viaje de visualización y aprehensión de la *forma*. Si ya hemos mencionado el viaje creativo continuo realizado en la frente de los habitantes de la India en el esfuerzo y la búsqueda del tercer ojo, aquí introduciremos una variante más a la que nos ha llevado nuestro recorrido formal. Los yoguis que podemos ver en las últimas páginas de este apartado son devotos de Vishnu, y por tanto marcarán su frente con un diapasón. Hemos encontrado otros dibujos y mecanismos en torno a éste, que nos hacen penetrar más en el hecho que tiene lugar en tal pantalla frontal donde se aloja la glándula pineal, pituitaria, hipófisis, de gran relevancia para la base física del conocimiento. Todas las meditaciones fundamentales relacionadas con la visualización tienen lugar en esa área. Con los siguientes dibujos, nos haremos una mayor idea del importante hecho que ahí tiene lugar.

3.4.2. LA UNIDAD FOCAL DE LO NO MANIFESTADO



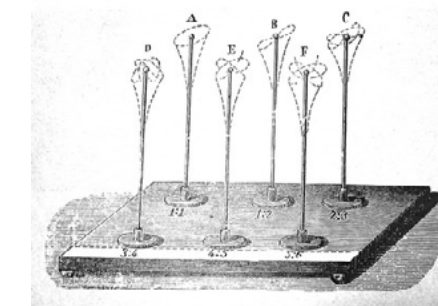
Grabados procedentes de Tyndall, John: *Sound*, Londres: Longmans, Green & Co., 1867.

Lissajous pegó un pequeño espejo al extremo de una de las ramas de un diapasón dispuesto verticalmente. Sobre este espejo incidía un rayo de luz, que era reflejado a un espejo vertical que, a su vez, lo proyectaba como un punto luminoso en una pantalla. Al golpear el diapasón la rama comenzaba a vibrar y el punto luminoso de la pantalla se movía en una trayectoria recta vertical. Si ahora giraba el segundo espejo alrededor de su eje vertical, el punto luminoso trazaba una línea sinusoidal. Esta línea proporcionaba toda la información sobre el movimiento oscilatorio de la rama del diapasón y, por tanto, sobre el sonido que emitía.



Lissajous dio un paso más e ideó un método para comparar, sin necesidad de escucharlos, la frecuencia de dos sonidos. Este método era el siguiente: Colocó el segundo espejo sobre la rama de un segundo diapasón que tenía su eje horizontal. Al hacer vibrar los dos diapasones, la trayectoria que describía el punto luminoso sobre la pantalla describía una curva más compleja cuya forma dependía de la relación entre las frecuencias de los diapasones. Estas curvas se conocen como curvas (o figuras) de Lissajous.

Los diapasones están colocados al revés de como lo hizo Lissajous: el primero tiene su eje horizontal y el segundo, vertical. Esto no influye en el resultado del experimento, pues lo único importante es que los ejes de ambos sean perpendiculares.



Caleidófono

Otros descubrimientos de Lissajous



Akasha. Arte tántrico

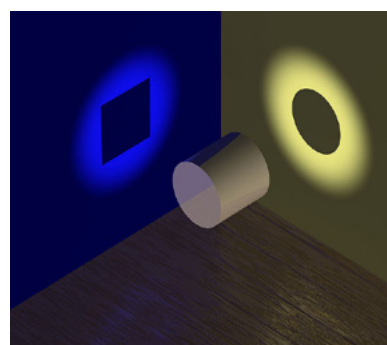


Imagen descriptiva de la dualidad onda-corpúsculo tal y como viene señalada en una búsqueda en Wikipedia

Imagen ilustrativa de la dualidad onda-partícula, en el cual se puede ver cómo un mismo fenómeno puede tener dos percepciones distintas.

En este lugar se desarrolla toda la concepción cognitiva del pensamiento Vedanta Advaita. Existe todo un desarrollo estético en esta esfera de realidad, y por tanto anclada a una concepción epistemológica.

Del mismo modo que lo no manifestado es el sustrato de la manifestación, así en el Arte desde el punto de vista de una TYD la concepción Advaita cambia el sentido a lo que acontece posteriormente en materia de *forma*. De ahí que todo el aspecto meta-físico de la *forma* tenga gran importancia para la tesis, ya que modifica incluso la concepción fenomenológica de la realidad perceptible, y en nuestro caso, del Arte, tanto en su lectura, como en su proceso de elaboración.

La primera función del Arte es comunicar una *visión*. En función de cuán cercana está la posición del artista del origen será considerado *adisilpi*³¹ La subsiguiente generación de maestros son los que trabajan dentro de la tradición y convención establecida por los *sastras* o leyes que se desprenden del conocimiento del arte desde este punto de vista. Por último estaría toda la cadena de artistas más condicionados por la materia, cuyo final extremo sería el artesano que desarrolla una misma idea.³²

3.4.3. LA DUALIDAD ESENCIAL DE LO MANIFESTADO

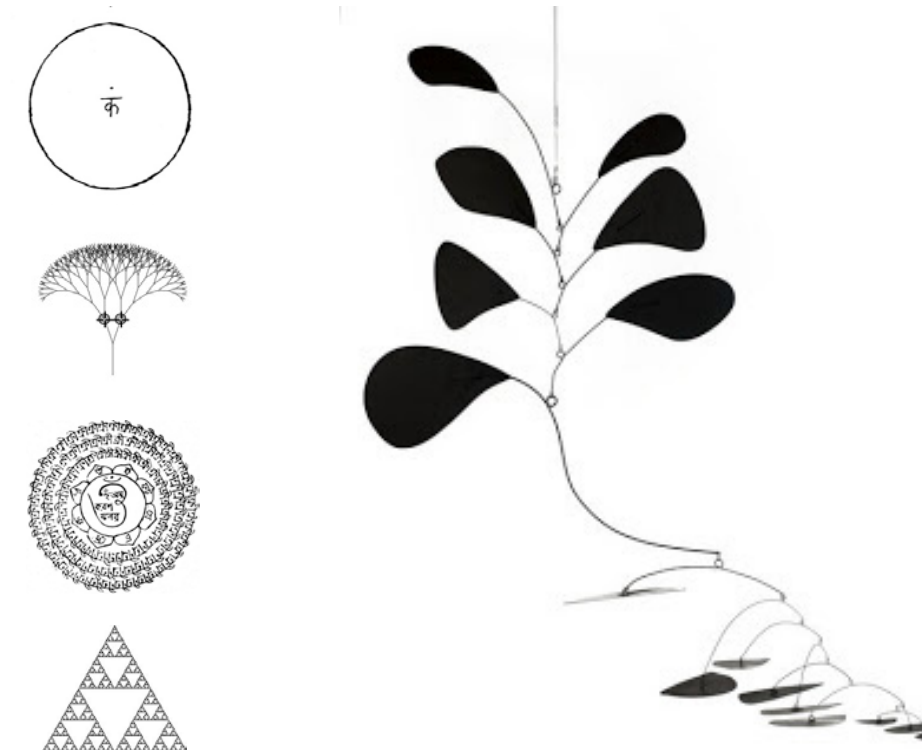
La dualidad es una cualidad intrínseca del ser manifestado que a medida que se aleja del origen se hace materia más densa y opaca. A nivel consciente va olvidando en su complejidad y extensión su relación con el origen, implicando una lejanía de la visión de la Unidad esencial. La *inconsciencia* irá de la mano de la *ignorancia* que es considerado el factor hiriente de la vida. La dualidad sería entonces el nacimiento de la tragedia en los seres más próximos y dotados o necesitados de consciencia que sobreviven más al tiempo, mejor dicho, a la memoria.

Incluso la luz se hace dual al cruzar esa línea o membrana y entrar en contacto con el objeto, produciéndose la sombra. Después, como un fractal, la dualidad se multiplica.

Lo que imprime y empuja y lo que es impreso. Los yantras son dibujos grabados. La memoria. Objeto-sujeto. Masculino-femenino. Habitante-habitáculo. Lo transparente se va haciendo opaco. El artista y la dualidad. La densidad incorpora su propia sombra. El hombre también. Espacio

31 DEHEJIA, Harsha V. *The advaita of Art*. Motilal banarsidass Publishers. Delhi, 1996. (p.5) En este texto se refiere a los vislumbres que ofrecen los Vedas relativos al significado esencial del Arte. Se ve en ellos expresado por medio del símbolo del carro Y de un pájaro dorado, ambos, aspectos primarios del arte como comunicación de una visión y la especificidad de su vuelo, respectivamente.

32 *Ibíd.* p.5



Arriba izda. Yantras la primera y la tercera y formas asociadas con fractales y el sistema binario

Arriba Derecha. Escultura de Calder

Centro. Dibujo de Andy Goldsworthy

Abajo izda. Dualidad del yin-yang

Abajo dcha. Dualidad Siva-Sakti representada en la forma del yoni-lingam

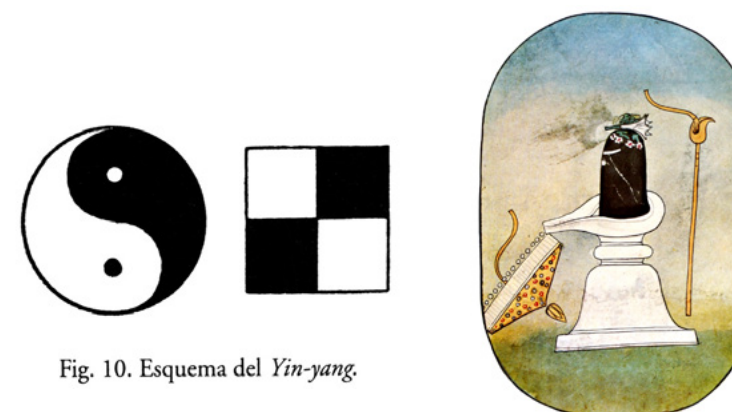


Fig. 10. Esquema del Yin-yang.

En la primera, se dice que el Tao que representa es verdaderamente visualizado cuando no se aprecian diferencias entre ambos sectores.

Tal logro visual puede alcanzarse paulatinamente, haciendo sensible primeramente el ojo del espíritu, seguidamente el ojo de la mente, en el que reside el gran poder de transformación del hombre pudiendo afectar considerablemente en los demás aspectos, y finalmente el ojo físico, que en muchos imperceptibles casos está determinado por el segundo.

La segunda representación ying-yang es original hindú, y está plasmada en la materia por medio de la demarcación en la figura cuadrada. La última, representación sintética del falo y la vagina, aporta, además de sofisticadas implicaciones conceptuales y filosóficas, una aproximación simbólica dotada de conexión profunda con la Naturaleza también como origen de trascendencia.

ocupado. Y entre otras cosas, y finalmente, la cuadratura del círculo³³. *ying yang/Yoni lingam*

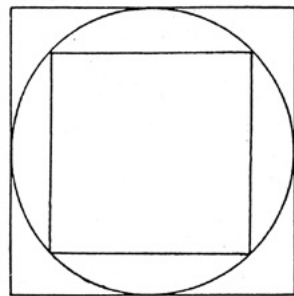


Fig. 5: Square and circle

3.4.4. EL CAMPO Y EL OBSERVADOR DEL CAMPO

Esa dualidad física produce el desdoblamiento del espacio físico más tangible más perceptible por los cinco sentidos. Se observa el espacio y se proyecta.

Entonces se delinea el campo y en esa operación surge el observador, que en tanto, se distancia de algún modo de la naturaleza. Esa distancia se encuentra entonces condicionada. La *distancia estética* sería la categoría menos condicionada debido a su cercanía a la *visión* abstracta. Cada artista albergaría un rango de Visión diferente en función de su práctica y relación con esta Naturaleza de la realidad y sus parámetros, directamente relacionada con su propia naturaleza. Ello le proveerá de su estilo.

Ese cuadrado sería la delimitación del espacio material. Por ello desde la eclíptica hasta el elemento tierra es representada por el cuadrado, sin que represente la forma circular plana del planeta tierra. El marco de visión del hombre no se ciñe a la idea de representación, sino de *presentación*, que es la esencia existencial del yantra y de una TYD.

Con el cuadrado nos hemos introducido en el número 4 de abstracción. Lo retomaremos más adelante en el capítulo relativo a al espacio-forma habitáculo.

Los cinco siguientes números ya nos introducen en el contexto Uni-versal de tiempo. Esa es ya otra parte de la historia.

3.4.5. REALIDAD FENOMÉNICA VARIABLE

Este aspecto es un elemento clave de la Tesis.

Aquí haremos hincapié en algunos aspectos a los que nos ha conducido como artistas la delimitación y convención de la realidad general e indicar la existencia de otros marcos de referencia posible a usar en el caso de que nuestro trabajo lo requiera.

La pulsión. El nacimiento del sentido

En un primer momento de ojos cerrados, no abandonándonos al sueño sino hacia la mirada interior, pero no hacia adentro -no en este caso hacia el corazón-, sino desde el plano de nuestros ojos hacia el espacio frontal, el espacio que se abre para nosotros entre los ojos, que convierte nuestra

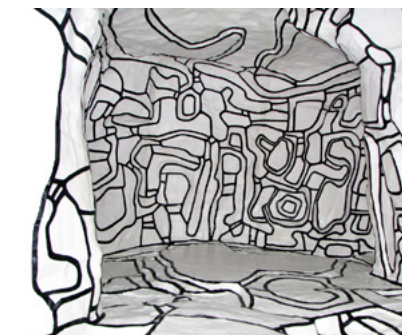
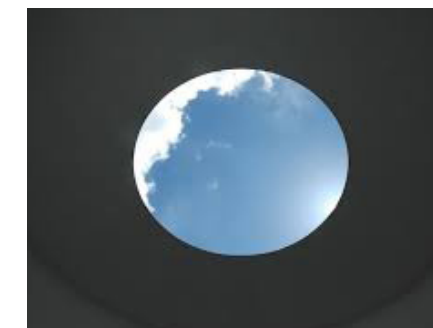
³³ VATSYAYAN, K. *The square and the circle of the indian arts*. Abhinav Publications. New Delhi, 1997.

mirada en re-flexión, la pantalla que se nos abre ante nuestros ojos cerrados, ofreciéndonos una mirada variable -según nuestras condiciones dadas-; y desde esa distancia, que nos da esa ventana, esa pantalla, imaginaremos *la nada*.

Lo forma-sin forma en las tres esferas de la realidad

Al hablar del fenómeno de la *forma* observamos su posible interpretación en función de las tres esferas fenomenológicas fundamentales ya mencionadas y que conforman la realidad completa.

forma material (pre-personal) - forma mental (personal) - forma trascendental (trans-personal) = realidad completa



En principio el ámbito en el que es más fácil identificar la *forma* sería el material.

Podemos reconocer las *formas* de la Naturaleza como diversas agrupaciones de la sustancia material 'a-morfa' -sin forma- original, fluida, continua. Esas congregaciones de la materia las hemos identificado convencionalmente como objetos o sujetos separados y de diferente índole: pájaro, árbol, montaña, pétalo, grano de arena, ojo, una ola, un pelo, etc.

La primera diferenciación entre un objeto y un sujeto estaría relacionada con la consideración de seres animados o inanimados. En el ámbito de la representación visual diferiría, pudiéndose representar tanto objetos como sujetos, que serían considerados «objetos de representación». El sujeto sería relativo al observador y ejecutor de la re-presentación, y el objeto a los elementos que son motivo de la representación, es decir, se presentan, ya sean figuras humanas, animales, objetos inanimados u objetos imaginarios.

Estos límites conceptuales no resultan tan útiles cuando tratamos de representar un objeto en su aspecto de claroscuro. Debemos olvidar en ciertas ocasiones 'lo sabido' para únicamente *ver* las formas que se nos presentan, que por ejemplo en muchos casos se con-funden con otros objetos o el fondo en el que se presentan. En otros casos, nos extraeremos de la representación de la naturaleza y necesitaremos realizar el ejercicio contrario, aislaremos el objeto para enfatizarlo o darle una presencia de carácter más definido o concreto, específico, simbólico, abstracto, físico,

Izda. y centro. James Turrel

Dcha. Dubuffet

Campo, conocedor del campo, pantalla, tres esferas fenomenológicas, espacio-forma

metafísico.

Este tipo de práctica es un ejemplo de cómo el ejercicio del Arte nos conduce por trayectorias filosóficas de variado rango ante lo convencional, y cómo 'objetivamente' existe una dificultad intrínseca incluso para delimitar el objeto material al que queremos hacer mención.

Lo perceptible entonces no tiene más límites conceptuales que los que precisemos demarcar. Lo sensible estaría determinado por nuestra capacidad o rango de percepción más allá de su presencia material concreta. Pero existen fenómenos y, con ellos, materia, que el rango de percepción convencional no alcanza a identificar, y que sabemos y constatamos que existen, en siempre y cuando hayamos encontrado el mecanismo de fijarlos en un grado perceptivo. Ese mecanismo es el Arte, la *Forma* del Arte. Muchos la han visto, la han plasmado y constituyen una masa crítica.

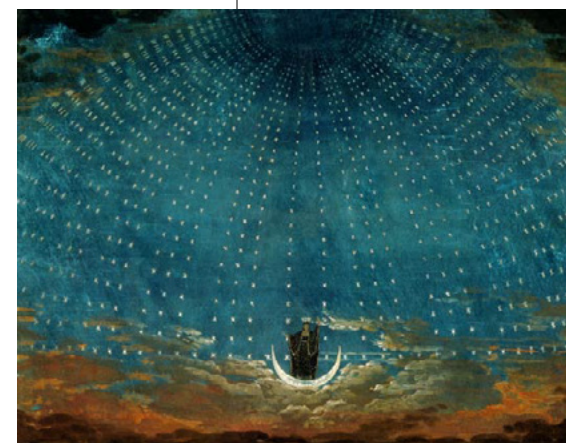
Lo inefable podría ser considerado uno de los principales objetos del Arte desde sus primigenias manifestaciones. Lo mayormente sensible o perceptible al artista debido a su ejercicio práctico lo convierte, conforme a su capacidad para plasmarlo, en una vía de incursión en lo trascendente,



Algunos kilómetros antes de llegar a Gangotri, el nacimiento del río Ganges. Al encuentro con estas montañas, Babaji me hacía prestar atención en el triángulo invertido, Shakti yantra.



Caspar David Friedrich



directamente vinculado a la realidad ordinaria. Dicho entrenamiento le proporcionaría un lugar elevado en términos de percepción y sensibilidad a la realidad respecto a otros individuos que no realicen dicha práctica en mayor rango de niveles.

El trabajo de un yogui le capacita para poder identificar diferentes niveles de materia en su propio campo de experiencia, es decir, en su propio cuerpo, y por tanto identificar otros cuerpos más sutiles asociados a su cuerpo físico más denso, e identificarlo incluso en otros cuerpos de personas y objetos. Como procede el Arte, el Dibujo, la Imagen.

Podemos hablar de una realidad objetiva u observable completa, que no se reduce al ámbito de nuestra capacidad perceptiva convencional. Es por ello por lo que podemos igualmente hablar de la *forma plástica* como correspondiente a las tres esferas generales de realidad: forma material + forma mental + forma trascendental = forma completa.

Destacamos la relevancia en nuestro estudio de las *formas mentales* —en su sentido más extenso—, que se encuentran en una posición específica *imaginaria* de *conector* de las formas tangibles e intangibles que en principio nos parecieran antagónicas, esto es, las *materiales* por un lado y las *trascendentales* por otro; también entendidas como *corporales* o *espirituales*, siendo estas últimas relativas no a una creencia, sino al *ser*, al observador del cuerpo y el campo en que habita.

Indicamos que la identificación de la materia no es ajena a nuestra concepción de ella, y desde ahí la concebimos. La imagen que construimos de ella queda fijada en la pantalla de nuestra *visión*, y nos permite el acceso a todos los niveles más o menos sutiles de la materia, ya sea física o trascendente, de la realidad contingente por la que somos afectados y en la que nos desenvolvemos.

La *forma estética* es una agrupación de orden mental de la realidad completa, una conformación y plasmación imaginaria —imagen y visión— que hacemos de las sustancias activas-pasivas respecto al conjunto y las partes que pretendemos identificar. Su sustrato es congénito y cultural, universal y particular. Su huella en la Naturaleza desinteresada nos lo muestra. De ahí el intento de Coomaraswami, como geólogo, de aproximar la taxonomía al análisis e interpretación del Arte. Siguiendo esa huella de la transformación de la Naturaleza en Arte se encuentra inscrita nuestra TYD.

Presente

Sería excesivamente inexacto considerar la configuración de la *forma* exclusivamente como vía de *representación*. Es ésta una de las razones por

las que en una TYD hablamos de *presentación*³⁴, de hacer presente, en el presente, de creación.³⁵

La presentación de un objeto, cualquiera que sea su condición real, conlleva su introducción en unas coordenadas relativas al *espacio* y al *tiempo*.

Pasado y futuro

Sigamos delimitando la *forma* a la que hacemos preferentemente mención en nuestro estudio.

Hemos hablado de lo a-morfo, de la materia, sustancia o substancia previa a la *forma*. Es decir, a la que no hemos aún ‘prestado atención o presencia’, o plasmado ningún signo o *forma* de consciencia. Añadimos un grado valorativo o de análisis en algunas obras en las que el uso de la materia no conlleva la plasmación de una forma más o menos consciente, ni siquiera en el espacio, procedente del “hombre” que marca nuestro rango de interpretación.

En la *forma* se da un uso de la materia, una experiencia, un contacto-de la materia en muchos casos de valor terapéutico y que puede introducir al practicante en un rango de apreciación inicial, de entrada de-en la realidad completa a la que nos referimos. El rango sería elevado conforme a se fuera introduciendo mayor nivel de consciencia. En primer lugar en el espacio.

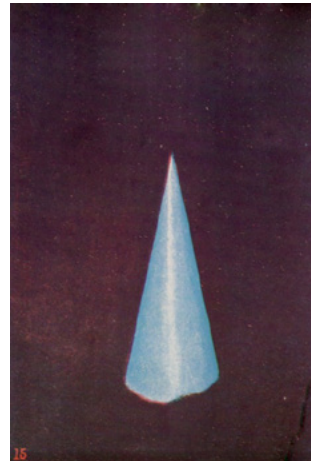
El mayor nivel de consciencia, a través de la *forma*, podría ser el que tiene más repercusión en el tiempo.

Habiendo comenzado unos párrafos más arriba por las tres esferas de percepción de la realidad, ubiquémonos en la “tercera esfera” trascendente, a la que la segunda nos da acceso comprensivo: ¿Cual es la *forma* que reside en una semilla y que será modulada una y otra vez hasta convertirse en árbol?. ¿Es una forma física?. ¿Es una proyección mental?. ¿Es una forma trascendental?. Es la forma propia de una expansión en el espacio, y en el tiempo.

En esta tercera esfera, lo *trascendental* es lo que le aporta el completo sentido e importancia a la búsqueda y al desarrollo de la *forma*. Es lo que le da la potencia y el sentido a su desarrollo y concibe su evolución y revolución. Podríamos hablar de un ámbito más allá de la física. La forma de una semilla, ni es solo física ni es física y mental. Está constituida por una dimensión más. Un *sentido* más.

34 A pesar de que en algunos casos el lenguaje convencional al que estamos sujetos nos obligue a usar el término ‘representar’. Una TYD nos propone una revisión seria de términos convencionales que en el ámbito de Bellas Artes resultan más equívocos e imprecisos por ser ajenos, y que compensa nuestra indagar en términos propios para la plástica. El tener constancia de ello nos ayudará. Hasta ahora la aceptación de ello, en casi todos los casos nos ha hecho olvidar el auténtico sentido o significado conduciéndonos a errores de base. Nos hemos encontrado errores de base conceptual en la ausencia de conceptos que, engloben la dualidad, o la presencia de un opuesto conforme a valores ideológicos prevalentes frente a la ausencia de su opuesto, por las mismas razones, etc.

35 En relación a esto insertamos el concepto que “presencialidad” que introduce Chantal Maillard en términos de estética hinduista.



Formas de pensamiento del libro de Annie Besant con el mismo nombre.

James Turrel.



Semilla. Cuadro de 150 x 150 cm. Obra de la autora.

Evolución sería un rango de trascendencia en el tiempo y en la materia. En ella nos hace penetrar Sri Aurobindo con su brillante asimilación del Hinduismo y que es considerada su “idea de evolución” de cara al nuevo estado evolutivo del hombre supramental como siguiente gran estadio de evolución-involución.

En la práctica artística lo hemos experimentado metodológicamente penetrando en la causalidad -causa-efecto budista- dentro de la práctica de la pintura budista, en la que antes de ponerse a Dibujar dando comienzo a la modulación de la *forma*, se va de la causa a la causa de la causa... y así sucesivamente, concatenadamente, se va de la materia del propio pincel o elementos de trabajo, a su origen en el pelo del animal con el que se hizo el pincel³⁶; de la superficie del papel, a su facturación por medio de otras manos, la cualidad del material, la substancia del árbol del que procede, etc.

Si bien inicialmente parecía que una *forma* objetiva existente puede ser descrita y analizada, podemos afirmar que esa descripción depende de dónde definamos sus límites. Y los límites establecidos, no sé si son los que demuestran abiertamente la existencia de algo. ¿Demostrar o mostrar?.

³⁶ En esta tradición de pintores, existe un primer pincel personal hecho con los primeros cabellos del bebé -futuro pintor-, que son los únicos, antes de ser cortados que tendrá su forma original afilada en punta. Este está sujeto al mástil con la piel de su propio cordón umbilical. Este sería, en todos sus aspectos -materia, acción, simbolismo, abstracción, concreción, medio para crear, creación en sí misma, etc.- un ejemplo de interpretación yántrica.

¿Representar o presentar?.

El primer intento de acceder a la esencia de la *forma* la hemos presentado desde la aproximación a su origen, a los atributos que la definen y le otorgan su identidad. Después del *nacimiento* se da el *desarrollo de la forma*, que mostramos a continuación. Tal desarrollo estará expresamente condicionado por el contexto, en el que tendrá mayor o menor capacidad de influir, conforme a la fuerza de su raíz, de sus raíces, a su *forma* de desarrollo implícito.

Sílaba semilla.

Mantra-Yantra-Tantra.



Arriba. Imágenes encontradas en templos.

Abajo. Joseph Beuys

Estas imágenes nos muestran la presentación plástica de la divinidad en lo 'a-morfo' junto a otras representaciones constituidas como forma mayor o menormente figurativa, vivificándose mutuamente.



Izda. Anish Kapoor

Dcha. Yves Klein



3.5. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD: 2

El punto y el eje de proyección

Lo primero que vimos en los anteriores *Bosquejos* es la relación con la verticalidad, la situación de nuestro eje, el centramiento. Se trataba únicamente de la aparición en la escena de nuestra presencia. Es un eje. Nosotros somos el eje desde el que se dará la intuición del espacio donde se van a suceder los acontecimientos convertidos en símbolo o imagen. En sus correlativos aspectos conforme al proceso, al 123, esto supondría un ritual: preparación, ritual, consagración, etc. (como el primer eje al santiguarnos sería restos de un rito, que con el peso del dogma perdió el sentido íntimo de su origen).

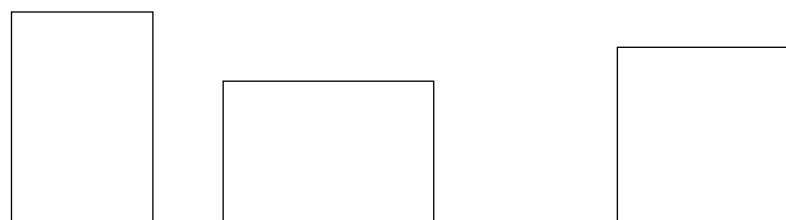
En el yantra este eje estará representado cenitalmente por el punto central, por el denominado *bindu* o *mahabindu*. Desde la mirada extensiva de la vista, *mahabindu* penetra en la tendencia del espacio abierto para la creación, dando extensión a la relación existente entre nuestra verticalidad y el espacio en el que decidamos desarrollar la imagen según sus características previsibles o el espacio en el que nuestro eje presenta su expansión.

Partiendo de la concepción del formato conforme a los tres *gunas*

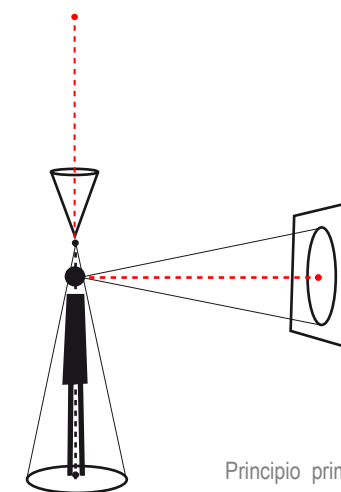
La siguiente decisión a tomar es la orientación del formato del cuadro, de la obra, es la tendencia del espacio abierto para la creación, la relación existente entre nuestra verticalidad y el espacio en el que decidamos desarrollar la imagen según sus características pre-visibles o el espacio en el que nuestro eje inicial presenta su expansión. No tiene que ver con las dimensiones exactas de la obra. Más que de extensión cuantificable del área de la obra, se trata de la cualidad de ese espacio, que afectará a la emisión y carácter del mensaje y determinará los circuitos internos y externos que se relacionen a través de su centrada delimitación.

Esta orientación solo dispone de tres opciones generales: vertical, horizontal, y cuadrada. En nuestro lenguaje sería *orientación*. Entendida desde la pura geometría circunscribiría entonces la imagen a esa extensión.

La primera orientación asumirá un aspecto de elevación *sátvico* por sí mismo, la segunda una gravedad *tamásica*, y la tercera, de carácter más neutro y dinámico, dará cabida de un modo equitativo a todas las tendencias de la forma que introduzcamos, incluida las dinámicas transversales de carácter *rajásico*. Este último, el cuadrado, es el formato usual para la realización de yantras y mandalas.

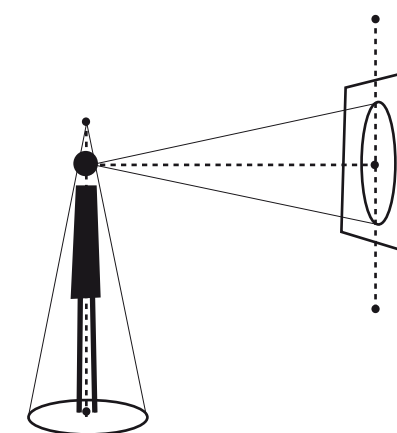


No significa que haya de ser una elección literal al realizar una obra desde una TYD. Implica que necesariamente es la referencia en el primer juego de abatimiento de conos, o proceso inicial procedente de la asunción del eje personal. El solo hecho de desplazar o proyectar nuestro eje en el *espacio de presentación* —no de representación— del modo en que aparece en la siguiente imagen, implica otro tipo de proyección que no es exactamente la perspectiva clásica.



Principio primario de perspectiva yántrica

Dicha perspectiva, será una referencia racional valiosísima que nos permitirá la capacidad de proyectar de una manera más profunda. El *abatimiento*¹ es una palabra clave. La *visión* es otro concepto fundamental. El *cono* es su plástica, y forma parte de su propia estructura. El ojo en sí mismo es un elemento yántrico en el que confluyen todos los significados, estructuras, analogías, etc. Los gráficos y estudios geométricos relativos al ojo son muy útiles para profundizar en el análisis. Aquí presentamos algunos de ellos.



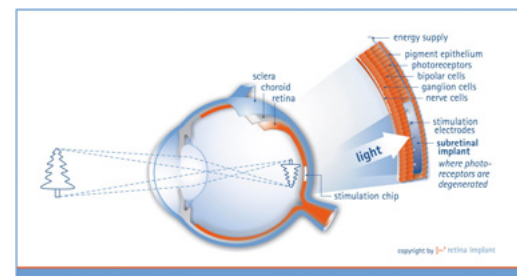
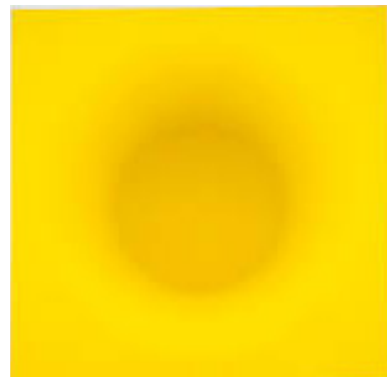
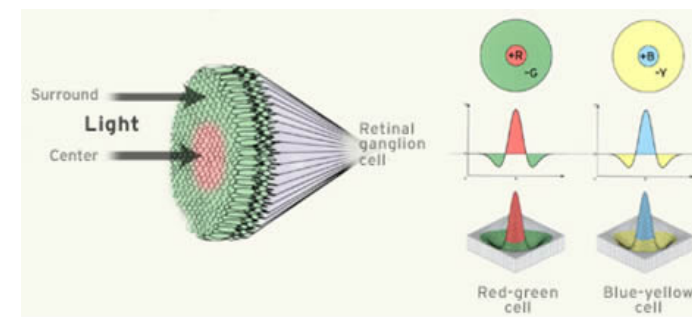
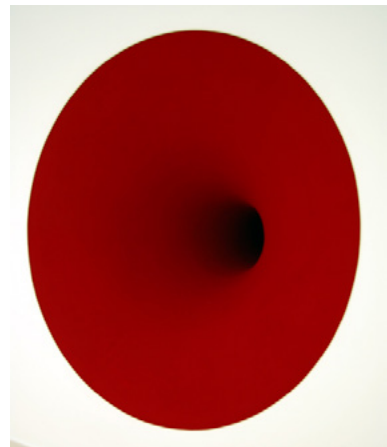
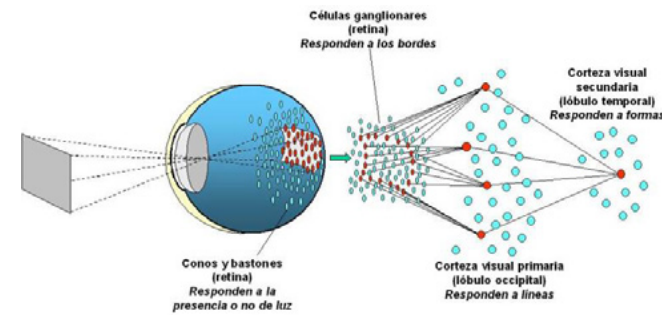
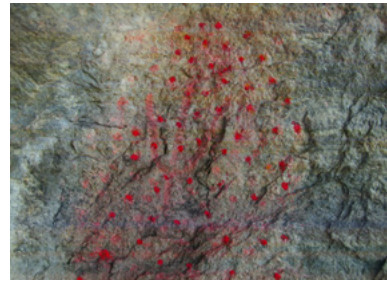
Gracias a que son científica-analíticamente descriptivos, podemos ver sus formas y conceptos, pudiendo incluso hacer un seguimiento histórico de su planteamiento, como en el caso de los gráficos de los átomos- que

¹ También desde el punto de vista procesual o del 123.



Robert Fludd 1619 [YA-105]

El hombre como intermediario entre el dominio de las Ideas creatrices divinas y el mundo



implica un cambio de ver y un cambio de mentalidad en la propia lectura², y sobre todo, como aquí nos interesa, de su dibujo.

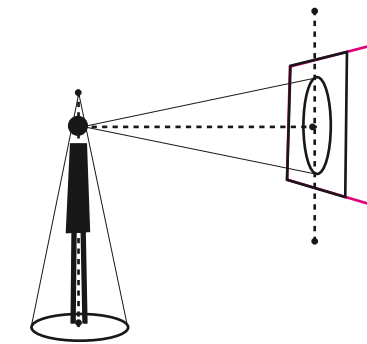
La interpretación del ojo y su mecanismo varía con el tiempo. El Dibujo lo revalida, acumulando como imagen su visión y extrapolando el filtro con el que personalmente interpretamos lo visto, que con él, como yantra, podemos descifrar y tratar de reconocer, sirviéndonos, inicialmente de los *gunas*.

Los *gunas*, entre otras cosas, están relacionados esencialmente con formas y colores³, etc. que convertimos en valores. Tales *valores* pueden ser *éticos* por su carácter abstracto, y cuando se apoyan en una creencia, ideología, cultura, carácter, etc., se convierten en *morales*. Nos quedamos con los *valores* como concepción original, y entonces habremos de transgredir e integrar lo moral a través del yo hasta desidentificarnos y poder reconectar con los valores.

² E incluso introducción de los elementos

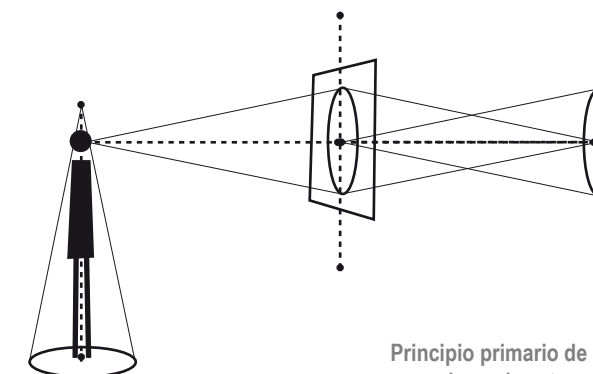
³ Así como con esencias relativas a los demás sentidos y que sirven de aplicación práctica.

Una herramienta excepcional para realizar este proceso es el Dibujo, entendido desde un punto de vista yántrico. La *distancia estética* a la que nos permite acceder, nos reconecta con la esencia y la substancia. A través del Dibujo podemos viajar en el espacio-tiempo y observarlo todo en Uno. La gran Abstracción. Estas son algunas notas en las que nos introduce la nueva *perspectiva* según una TYD. La propia estructura interior-exterior del ojo nos da la pista. Cada decisión cotidiana del artista conforme a su obra, atañe a la vía plástica que *se realizará* en el hecho visual, práctica y estéticamente, física y trascendentalmente.

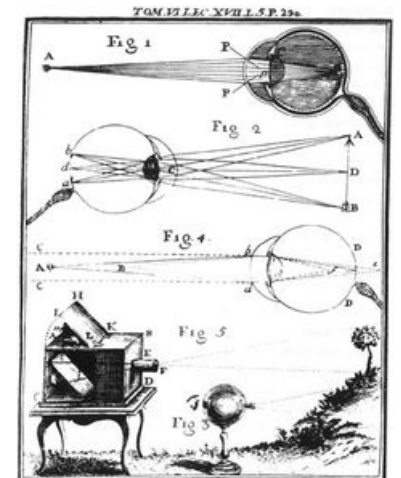


En el caso del cuadrado como *área de presentación*, constituiría el espacio abstracto absoluto que supondría una orientación referencial neutra siempre inmanente, donde todos los elementos participantes parten de un equilibrio y el espacio recibiría con toda su ecuanimidad y amplitud circular a la *forma*. Así *brahman* subyace y ocupa todo ofreciendo el espacio para la re-presentación.

Desde la *vacuidad* vs *vacío* de tal contexto espacial será necesaria la comprensión del sentido, la consciencia y la presencia desde la que es posible emanar una verdad coherente de la *forma*, sea cuáles sean sus condiciones eventuales o contingencias. Las contingencias son el medio por el que la transformación de la *forma* en la *visión* es posible, asumiendo en sí misma la evolución del alcance del conocimiento, abstracto y concreto



Principio primario de perspectiva yántrica como base de extrapolación.



Principios primarios del ojo.

simultáneamente, causalmente, sincrónicamente; asumiendo la revolución del sujeto en su necesidad de retorno a *atman*. Por medio de la *vanidad* se muere y retorna al *sí mismo*, al ser en sí.

La manifestación personal original se convertirá en su coherencia en un elemento lingüístico completo, de contacto sutil y sensible entre continente y contenido. Es entonces cuando se produce una corriente imparable en que los conos juegan y rotan con los ejes, generando un sistema de perspectiva mandálica, que, de acuerdo los objetivos de nuestra tesis, llamaremos yántrica, y por supuesto tántrica, por sus relaciones complejas e incidencia real de una realidad a otra, cualquiera que sea su dimensión plástica, hasta allí donde dé la elasticidad de la coherencia, en el sentido que nos hablaba Annie Besant.

Pinceladas de texto e imágenes quedan hilvanadas en esta concepción para ser recogidas en el futuro.

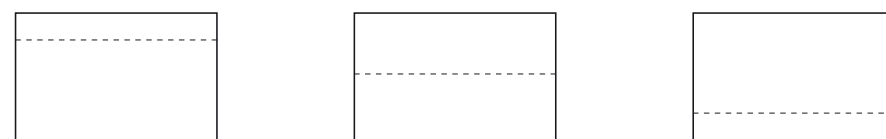
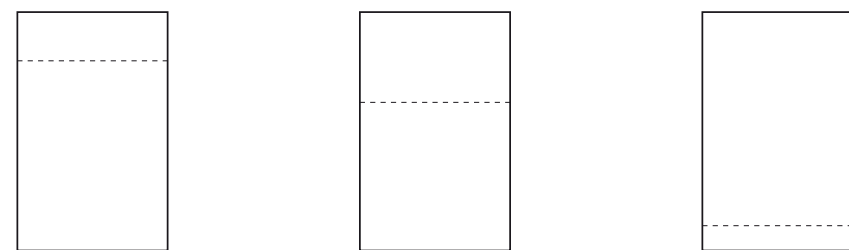
La línea de tus ojos, incursión en el espacio

Después de la vertical de presencia⁴ de nuestro eje, vendrá la ubicación de la horizontal que señalará el '*horizonte*' de nuestra visión, su extensión, marcado por la inercia tamásica, y con independencia de si se halla en un espacio figurativo, simbólico, abstracto, exterior o interior, etc.

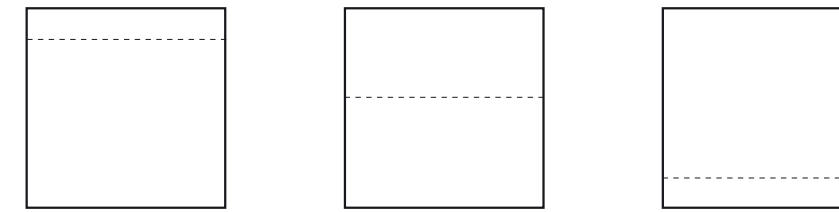
De nuevo lo primero a situar será el horizonte. Ello determinará más aire o más tierra, un espacio diferente para que corra el viento, para que el movimiento circule, y se desencadene la forma.

En el horizonte parece tener menor relevancia el hombre, su eje presencial vertical da paso al abatimiento de su visión, a la extensión del campo, al reposo en él de la mirada.

La presencia del primer horizonte referencial, ya esté visible o no, define la *amplitud* del espacio, penetrando conforme a la elevación y abatimiento de nuestra visión, que podrá manifestarse superficialmente de diferentes



⁴ Hilando con lo anterior en *Bosquejos para una TYD: 1*



modos y a diferentes niveles -continuo o quebrado, compuesto, con 'cuarta pared', etc.- según sus características figurativas.

Enfatizamos no olvidar nunca el sentido profundo de nuestro *horizonte visual*, plástico, que tanto puede recorrer el mundo entero, como una mesa de cocina o desplegarse en montes como escalones, en despliegues ilusorios del espacio, en trazos gestuales interrumpidos, etc. A pesar de estar estrechamente ligado a él puede coincidir o no con el horizonte terrestre representado literalmente en nuestra perspectiva clásica.

Nuestro *horizonte plástico* puede subdividirse en muchos otros, según *niveles* y *facetas* (empíricamente reducidos a planos verticales y horizontales),



Andy Goldsworthy



Picasso, Georgia O'Keeffe, Cezanne

Algunos ejemplos que ilustran horizontes espaciales en el sentido expuesto.



interior-exterior.

Depende del *practicante* la necesidad de adoptarlos para su uso si así lo requiriera. La “consideración de horizontes” objeto-sujeto es primordial para una TYD.

Teniendo en cuenta la proporción externa del formato, el espacio total, en la primera figura -que responde a un cuadro de Georgia O’Keeffe- hay una direccionalidad más *sáhnica*, con tendencia a la elevación. Atendiendo al espacio interior-inferior, sería más *tamásica*, peso horizontal a tierra, de gravedad tensada reposadamente por la verticalidad. Afectará al movimiento aéreo, *rajásico*, determinado por la oblicuidad.

En la elección del formato, no hay una intención de medir o catalogar con exactitud, pero sí con precisión asumir una síntesis del conjunto en la *forma*, desde su disposición espacial, cuyo carácter estará marcado por estas decisiones iniciales en los primeros momentos de contacto con la materia a través de la delimitación del marco visual receptivo.

Podemos experimentar tratando de tensar y destensar, adjudicando una proporción o cualidad espacial adecuada, y contemplar sus efectos, su carácter, su modo de estar, y crear analogías con nuestro propio carácter y la *forma* visual aplicada. Siempre sin emitir juicio.

La aplicación de los tres *gunas* en el análisis de la obra no se reduce a la mera verticalidad, horizontalidad, etc., sino que son cualidades que engloban sistemas complejos, holónicos, y otros universos cosmológicos, psicológicos, físicos, etc. que mantienen vivo el contacto con la substancia del cuadro, con el hábito de *purusha*, y el ser que lo habita. Son las fuerzas que sostienen unida la física a la metafísica, y a la inversa.

Llevará un trabajo añadido el descubrir todas esas resonancias estéticas a través del conocimiento raíz del que proceden, llegando incluso a pensar que son cuestiones filosóficas o religiosas desconectadas del tema de Dibujo que nos ocupa. No es así, y hacerlo ver de este modo es el gran reto de mi trabajo.

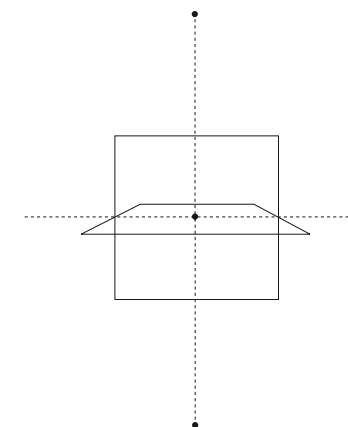
Desdoblamiento del horizonte

De ese eje partirá la mirada de una TYD, que quedará posada en el horizonte. Desde el horizonte se sucederán los planos arriba y abajo, delimitando o aportando el espacio a tres territorios, la diferenciación de la tres esferas de existencia: subterránea-inferior, atmosférica-media y celeste superior.

El horizonte no será más que la altura a la que descansa la mirada en cada uno de esos planos⁵. Podremos entonces optar por uno u otro, pasar de uno a otro, tanto en nuestra vida como en nuestro dibujo. Arrastrándose el horizonte, desde la distancia hacia nuestros ojos, extenderá el plano como una alfombra en la que será posible la presentación y la representación de la vida, la dimensión plástica de la Naturaleza, su plano atmosférico, la realidad sensible, el lugar o espacio tangible. Sobre ella situaremos la mesurable distancia, en el que quedará proyectada nuestra realidad imaginaria. En ella quedarán atrapadas las emociones, las sensaciones, los apegos, el gusto, las historias, que como adherencias se irán incorporando a la obra, con ella podremos jugar y tratar allí, allí situaremos nuestra personalidad y desarrollar el papel interpretativo, teatral que ella adquiere.

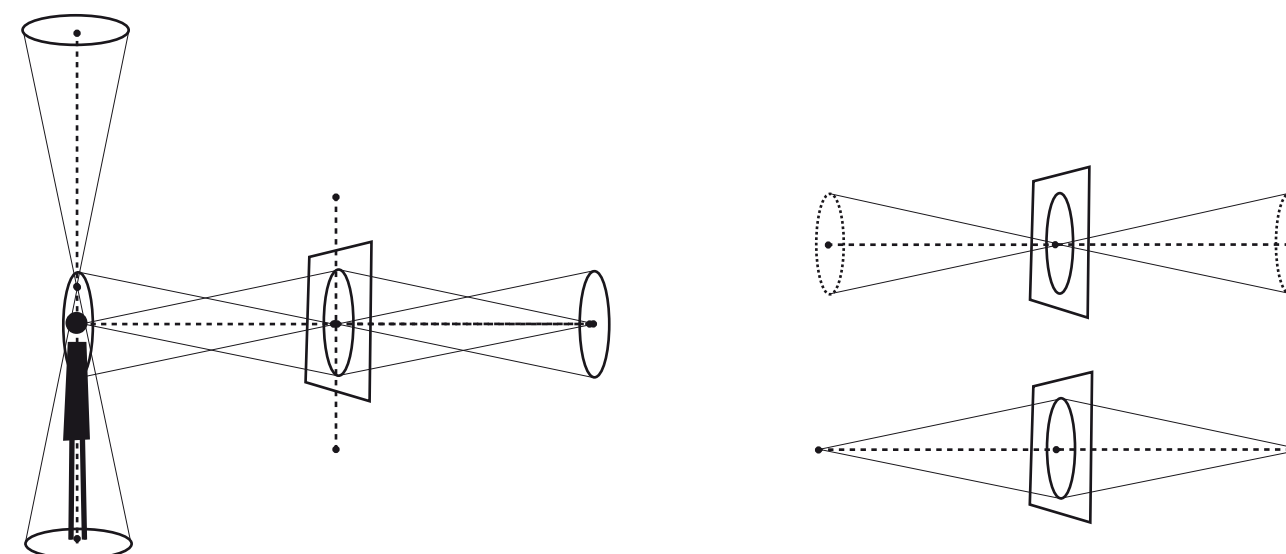
⁵ Concepción de los “horizontes múltiples” de la TYD.

El Dibujo ocupa un plano intermedio -tanto en vertical como en horizontal-, que como plano especular relaciona y encara las dos expresiones inconmensurables de la ecuación, comunicando planos análogos posibles



de recorrer sin mayores riesgos materiales que nos coarten, como ocurre en la vida ordinaria. A través del Dibujo el *ser* está menos coaccionado.

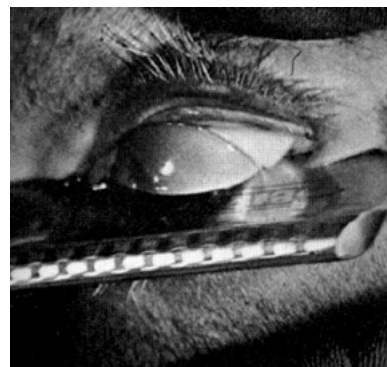
En el Dibujo se extiende el *campo*, el campo de experiencia donde sucede el aprendizaje y donde es útil la memoria causal en ese plano. También opera la causalidad cuando trascendemos de un plano a otro. Pero esta causalidad es cíclica, implica un *salto*, una desidentificación de las emociones del plano intermedio, una renuncia, que puede ser entendido como una pérdida, esta es la clave. Así podrá desvanecerse la sensación e impresión de pérdida que queda clavada en nuestra memoria vital a todos los niveles, sobre todo emergente en lo emocional. Así podremos suavizar el ser arrastrados una y otra vez como si fuera plena, ya no nuestra responsabilidad, sino nuestra



culpa. En el plano del cuadro tiene lugar de modo visible el choque. En el plano del cuadro se hace todo visible. Allí son visibles los caminos, los miedos de los bosques y desiertos, el pleno sol, la plena lluvia, las caricaturas de nuestras caras, el claroscuro de nuestra manifestación.

En mi infancia los cuadros clásicos me parecían reales, realistas. Hoy miro los mismos cuadros y veo sorprendida la manifestación de la búsqueda de lo inefable cualquiera que sea su *forma*, muy lejano de la simple representación de un realismo ordinario.

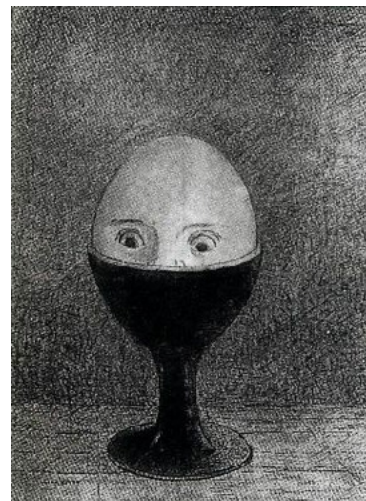
En Occidente el Arte ha plasmado y explorado muchos movimientos y rincones de la personalidad, transgrediendo los imperativos tradicionales. Ha tornado visibles muchas de las necesidades espirituales de cada época, lugar y sus referentes.



Izda. Ojo rasgado de Dalí en el perro Andaluz

Centro. Odilon Redon

Dcha. Andy Goldworthy



El horizonte, el ojo, gunas, Naturaleza, abatimientos, horizontes múltiples.

3.6. EL DESARROLLO DE LA FORMA

Evolución vs progreso

Después de la emanación y nacimiento de la materia surge el prodigio de su despliegue vital como un desarrollo o crecimiento haciendo uso de sus fuerzas. Tal crecimiento se da, como ya sabemos, partiendo de las tres tendencias causales plásticas y sus cualidades: 1. vertical, ascendente, trascendente; 2. horizontal, descendente, extensiva, energía de cadencia e inercia; 3. oblicua, generativa, móvil. A través de ellos se da una expansión-contracción multidimensional de la *forma*. En todas direcciones, en todas dimensiones.



Rajastan, s. XIX. Gouache sobre pape [Ytrs-8]

Las tres fuerzas expansivas o tres gunas como desencadenantes del desarrollo de la forma.

“Yantra dibujando la evolución e involución del cosmos. Las corrientes expansivas y contractivas de vibración simbolizadas por las letras sánscritas forman una imagen de red, como el cosmos emana y retorna de nuevo al centro primordial, el Uno”.

La *forma* pasará a desarrollarse mediante movimientos sincrónicos y rítmicos que pueden ser identificados y analizados aisladamente tomando como referencia su conjunto holístico, su detalle, su dimensión cuantitativa, la identificación conceptual de las partes, las relaciones en las que se involucra, su frecuencia cromática, la simbología que despierta, etc. y se interpretará como perteneciente o creadora de un estilo en el ámbito del Arte.

Todos los aspectos relativos al *desarrollo de la forma* -ya sea ésta un fenómeno en la naturaleza, un cuadro, o toda obra-proceso en la que esté involucrada la materia- presentan así una aventura hacia la modulación de su *forma plástica* y se arraigan y registran por medio del recorrido de un dibujo completo. El Dibujo sostiene arraigada la obra artística al proceso creativo en el que dicha obra va tomando *forma* y materia más y menos tangible. Finalmente, convertida en una obra artística albergará un interrogante, su *sentido*. Como obra objeto-sujeto ya formada, como objeto independiente, iniciará su recorrido hacia el encuentro de otros sujetos que seguirán aplicándole más *forma*, más contenido, valor, sentido, energía, vida, como un nuevo objeto orgánico de orden social y cultural, convirtiéndose así en un acumulador.

La obra será entonces inevitablemente interpretada, juzgada, ensalzada, menospreciada, etiquetada y catalogada, representando cada sesgo interpretativo una distinta variable de la realidad. Por ejemplo, un cuadro puede ser clasificado “surrealista” por su aproximación al inconsciente; “impresionista” por su pincelada, su uso del color y tratamiento de la imagen; “simbolista” por la presencia de alegorías y símbolos; “conceptual” por el uso de cierta sintaxis; etc.

La identificación de una *línea* de desarrollo e interpretación no debe implicar el aislamiento o exclusión de otras *líneas*. Sin embargo, el sólo hecho de nombrar, entraña en sí mismo una diferenciación, y es entonces cuando surge el factor de desintegración más frecuente, que aleja la comprensión estética del carácter universal a que remite.

Cada interpretación aplicada al área de percepción de la realidad se establece como *visión*. Identificada con *nuestra* realidad y verdad, se siente como *única*, tornándose excluyente e impidiendo tratar generosamente con otras *visiones*, de otros artistas o de otros movimientos artísticos. La pasión por el hallazgo de haber alcanzado una comprensión *única* a través del objeto estético nos impide en muchos casos sostener la visión integral y holística en la que nos hallamos inmersos. Como estetas, nos dificulta abrazar “la visión total como parte” de nuestra visión personal, y las partes ajenas como parte también de la totalidad. Esta es la premisa con la que comienza a darse la decisiva labor de trabajo transpersonal que da el salto trascendente desde el nivel individual al holón superior.

El conflicto que implica tal nivel de trascendencia puede ser considerado desde la plástica, desde sus imágenes. Cada estilo o movimiento particular estético (abstracción geométrica, geometría sagrada, expresionismo abstracto, concreción abstracta, abstracción realista, abstracción naturalista-suprematismo, minimalismo, simbolismo, surrealismo, constructivismo, cubismo, realismo, naturalismo, etc) indican un énfasis en el recorrido que va desde lo abstracto a lo figurativo, de lo sutil a lo concreto.

Con el Dibujo queremos desentrañar el aspecto genérico de la plástica como manifestación artística, cualquiera que sea su corriente estilística o apariencia.

Como pintores, el primer esbozo volumétrico de un bodegón no precisa del mismo tipo de dibujo ni ‘visión’ que la línea que define los surcos o nervios de una hoja. Cada tipo de dibujo representa un nivel de aproximación plástica en diferentes órdenes o esferas de conocimiento y un reconocimiento de las distintas esferas del ser implicadas a través de tal sensibilidad de la *forma*. Desde un primer arranque o esbozo se produce el *desarrollo de la forma* acorde a la plenitud de posibilidades plásticas que generan la gran diversidad de estilos y obras de Arte.

El *Dibujo yántrico* implica la realización de esos recorridos con consciencia plástica. La plasmación de un *dibujo* puede entenderse cercana al análisis conceptual, por cuanto su esencia *formal*, perteneciente a la esfera de lo mental. Pero esa *forma* plasmada en el Dibujo va más allá por cuanto que implica *coherencia* en un *sistema complejo*.

El gesto plástico conlleva identidad-identificación, personalidad-personalización en materia estética, que deberá iniciar un proceso de desidentificación y transpersonalización para abarcar su universalidad, su holística.

Vamos a citar dos ejemplos en el ámbito de la valoración de una obra de Arte y en su pedagogía. En el primero pondremos como ejemplo generalista una obra que participa en un concurso. Si en el jurado, en un decir, se encuentra el artista X, observaremos que las obras seleccionadas son formalmente similares a la obra de X. El primero, respecto al ámbito de la pedagogía, se trataría de cómo universalizar nuestra maestría o visión personal para no afectar restrictivamente en la emergencia del carisma y la visión propia del alumno; cómo identificar su luz propia para, con nuestra experiencia, promover la integridad del carácter personal a través de su

manifestación coherente en la *forma*.

Hallamos en la *coherencia* el factor plástico que nos permitirá dar el salto de lo particular a lo universal. En el ámbito personal del artista, la “competencia” será sustituida por la “distinción”, y ésta, será un carácter específico de toda personalidad creativa coherente, su valor, su fuerza, y su contribución a la conformación de la totalidad del Arte con un sentido participativo y colaborativo, incluso si, por carácter, se ha de realizar un trabajo individualista.

Este es el proceso que facilita el mandala en la *forma* misma del Arte. La visión mandálica ofrece una base fundamental coherente para una *visión plástica integral*.

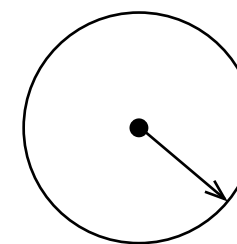
En ese marco, la progresión geométrica –tomada como ejemplo- podría ser una vía de aproximación y desarrollo, una línea entre todas las posibles, una línea o sonda de análisis con su vía de interpretación y visión identificada. Si por sí misma es completa, en relación a la totalidad es parcial desde nuestros ojos, mas desde los ojos de la totalidad, si tuviera ojos, sería completa.

Todas *línea* de aproximación son líneas de identificación de los rangos, niveles, sentidos, conceptos, conjuntos, etc. que tiene la cualidad de cohesionar el mandala a través del Dibujo. Manejar todas ellas es *tantra*, y desde el Dibujo, *yantra*. La totalidad es abarcable desde la parcialidad. La totalidad como quimera inunda y se realiza en la realidad más próxima, y de esa forma, los universales platónicos no están más allá de la estratosfera y no son objeto de creencia sino de percepción.

En las siguientes páginas presentamos algunas imágenes de modelos sencillos clásicos en los que se basa el desarrollo del mandala, y que como palimpsesto, coexisten en su significación universal.

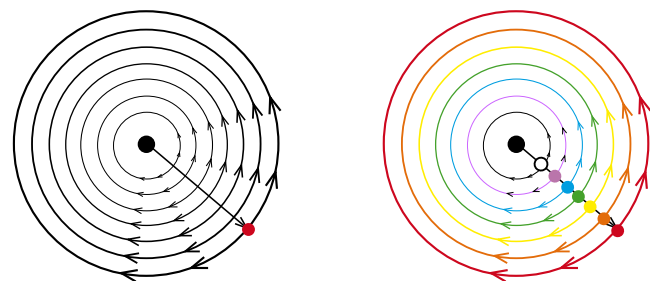
Pero previamente queremos pasar a diferenciar una línea dada de *desarrollo*.

El *desarrollo* lineal en el tiempo y el espacio podría corresponder al movimiento -recto o curvo en forma de onda- unidireccional que se desplaza radialmente desde un punto de origen o *bindu* que desde tal acción se convierte o identifica como central desplazándose hacia el exterior de sí mismo.



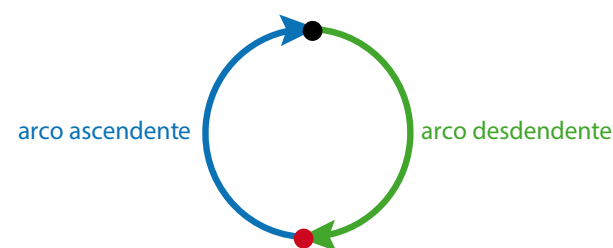
No podemos considerar que el movimiento o desarrollo completo se restrinja a esa idea lineal unidireccional, ya que esta sujeta a ciclos. Ciclos duales generales y particulares, activos y retroactivos, singulares y complejos conforman una pulsión o desarrollo orgánico completo y perfecto cualquiera que sea su vicisitud en cada momento -acorde a la concepción

tántrica-. De modo que formalmente, esencial y substancialmente, no podemos considerar ideológicamente que respondan a una *idea de progreso* como valoración, sino de *evolución*. Y tal evolución se vería determinada por la capacidad de consciencia de la totalidad-parcialidad residente en cada estado.



Por ello afirmamos la inconveniencia de evaluar la obra de un individuo o de una manifestación artística –como primeros ejemplos- en diferentes momentos históricos o culturales conforme a una idea de *progreso*.

Por otra parte, en un sistema lineal el arco descendente-ascendente de Ken Wilber de retorno a la abstracción no sería posible Y por supuesto la visión hinduista. Circulo con flechas /arco ascendente descendente



El yantra puede ser considerado como un punto y forma de emergencia y convergencia, un cierto tipo de prisma o cristal con el que recoger-expandir-integrar el sistema complejo en todos sus aspectos, ofreciéndonos una imagen catalizadora y trasmutadora que poder ser usada de modo más o menos consciente, y que en sí misma alberga y realiza toda potencia y toda posibilidad de cara a un equilibrio, que opera en la visión integral.

La imagen de los cuatro cuadrantes de Ken Wilber que hallamos de nuevo en las siguientes páginas nos permite, sintéticamente –abarcando todos los desarrollos en una forma cuaternaria-, realizar nuestra propia estrella de cuatro puntas (observar figura) al analizar y valorar posiciones estéticas y plásticas a través de la *forma* en que se materializa una obra de arte, un artista, un gusto, e incluso nuestro propio filtro como factor de análisis y de ejecución.

Este cuadro nos permite introducirnos en la visión mandálica en la que nos situamos.

Una vez trazado el círculo, el objeto; habiendo delimitado sus límites y ciclos; con la ampliación de la experiencia perceptiva, no se trata más que

de ir expandiendo, abarcando y asimilando mayor amplitud dimensional y espacial. La consciencia espacial –etérica o *akásica* por ser éstas asociadas al espacio- permite entonces una ampliación del conocimiento, a través de las vías que conforman todo su ser plástico. Así, desde todos sus aspectos y elementos derivados, transita por todos los estados completos, necesarios para su desarrollo, para su evolución e integración, sin dejar de prestar cuidado a los detalles, en los que hallamos el gozo y el dolor más inmediato, allá donde nos hallemos.

Hablaríamos entonces de *desarrollo* partiendo de la premisa de no requerir de la idea de *progreso*. La idea de progreso nos conduce a una inestabilidad y no aceptación plena del presente, del pasado e incluso del futuro, que al alcanzarlo, inmediatamente queda obsoleto. Partamos pues de que no existe, de que esta idea no es real porque no es positivamente operativa en la historia de las civilizaciones o de los pueblos. Ni siquiera, en la breve historia de un individuo. Descartémosla entonces del Arte mismo, del importante momento morfogenético del Dibujo, extraigámosla con un mecanismo yántrico incluso de su bidimensionalidad en una hoja de papel.

La “idea de progreso” aplicada al Arte repercute en problemas asociados a la apreciación competitiva –hacia los demás y hacia uno mismo- de la realidad así como en los aspectos psicológicos y emocionales que se apoderan del proceso creativo (123) pleno y libre, coaccionándolo. También sesga el enfoque del trabajo respecto a la idea de modernidad -igualmente “ilustrada”- o postmodernidad, supeditando el objeto-sujeto al mercado, al público, al juicio y a otros condicionamientos pre-personales. Estas cuestiones valorativas derivadas, aplicadas al sujeto-objeto creativo, no pueden considerarse un objetivo, un fin, sino las consecuencias plurales de un trabajo pleno sostenido con la fuerza y cohesión de la integridad introducido en un sistema complejo con sus propias variables.

Discernir y esclarecer los valores clave de la *forma* regente en una obra de Arte fundamentan el desarrollo creativo en términos de efectividad, riqueza y consideración; desde la forma abstracta, esencial y substancial, hasta la infinitud y gozo en los detalles e identificación en la figuración. La idea de evolución requiere un desarrollo completo de la parte y el todo, el objeto-sujeto y el cosmos, y la consideración del *kaos* dentro del sistema, como factor y juego creativo evolutivo.

Detectar este tipo de criterios clave nos son útiles para ubicarnos en una escala de valores plásticos que involucran la forma-función-poder de la imagen, desde fuera, y desde dentro. Así se crean las condiciones para la comprensión y aplicación de nuestra Teoría Yántrica del Dibujo en la obra de Arte. La trama mandálica facilita percibir el desarrollo en términos de evolución, y la evolución en términos de consciencia a través de la *forma*.

Palimpsesto espacio-temporal

El *mandala* es para el budismo la ofrenda de la totalidad abarcable en todos sus planos y niveles, en toda su jerarquía de detalles y rincones de consciencia, desde lo reconocible a lo aún por reconocer, en la totalidad plena. La entrega de ella y a ella.

En el mandala confluyen y se superponen, a modo de palimpsesto trans-temporal y trans-espacial todos los niveles de aproximación a la realidad



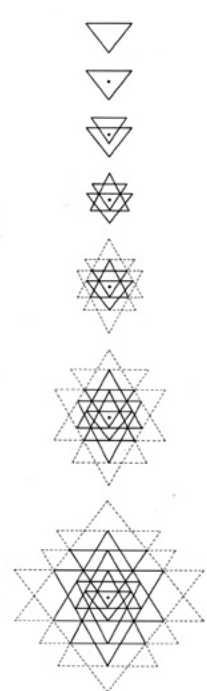
Arriba. Pintura tántrica de Rajastan. s.XVIII [AM-99]

Abajo. Dibujo de Leonardo vinculado a sus estudios de mecánica.

Esta pintura del Rajastan del siglo XVII ilustra el nacimiento y desarrollo de la materia desde los tres gunas.

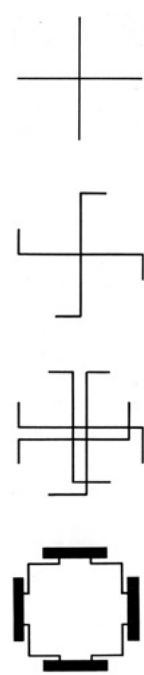
completa. Ello adquiere un compendio simbólico no excluyente en el que podemos introducirnos en el sistema sirviéndonos del recorrido de la *forma* real-imaginaria, a la que ya debiéramos conferir, al menos como técnicos visionarios del Dibujo, su justificada dosis de verdad-veracidad. Verificar tal vía es la misión de esta tesis.

Aquí muestro brevemente y en paralelo algunos de los desarrollos formales, procesos de manifestación que coexisten en la formación del mandala. Son algunas de las primeras líneas visuales explicativas involucradas con las que se fue construyendo una TYD. La experiencia ampliará su desarrollo haciendo uso de aquellos aspectos plásticos que nos interesen y creando otros nuevos en su vía más creativa.



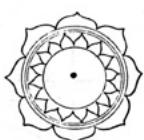
[YTRS-135]

El tradicional método de dibujo del Śrī Yantra en su modo evolutivo. Dibujo realizado por un sabio tántrico dentro del texto de Saundaryalaharī en el s. VXIII



[YTRS-33]

La cruz extendida en una doble *swastika*, indicando que el supremo Principio puede ser alcanzado tanto por la vía de la mano izquierda como la de la mano derecha. Así es formado por completo el cuadrado que encierra el *yantra* y en él se abren las puertas a las cuatro caras que son invitaciones hacia el centro sagrado



[YTRS-32]

Lotos como símbolo del despliegue de energías, emergencia, atracción, protección.



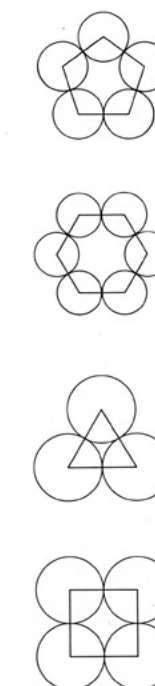
[YTRS-38-2]

Desarrollo lineal conceptualizado plásticamente en el interior del mantra



[YTRS-124]

Símbolos de los cinco elementos en orden de emanación de arriba a abajo: éter, aire, fuego, agua, tierra. Visualizados para la integración psico-cósmica.



[YTRS-134]

Cuatro formas de yantra primarias, basadas en ecuaciones matemáticas de un tratado de matemáticas del s. XIV.

Izda. "Esquema de evolución del arte infantil. El esquema compone la secuencia común de la representación pictórica, en la cual el mandala juega una parte significativa. Después de R. Kellog."

Dcha. Figura 5.2. Cuadrantes detallados de Ken Wilber

Puede ser utilizado para ubicar un momento general en el dibujo de un niño o su especificidad, viendo que un desarrollo más agudo en un cuadrante pueda estar vinculado a un 'infradesarrollo' en otro cuadrante. Este análisis puede ser aplicado para los individuos, las obras, las manifestaciones creativas grupales, la relación de un estilo u obra con su consideración, y un largo etc.

Los puntos más grandes nos muestran ejemplos de un sistema -ya sea persona, obra, grupo, etc.- en equilibrio.

Los trazados nos muestran posibles desarrollos, que en un cuadrante pueden representar una genialidad (a nivel evaluativo) y sin embargo verse menos menoscabado o ubicado en otro nivel inferior en relación al primero.

Trazando tales líneas en relación a un sistema a investigar, finalmente hallaremos una estrella relacionada con la primera imagen de la que nos servimos en este capítulo y que respondería a un 'cuerpo' general.

Formulación original según Arno Stern

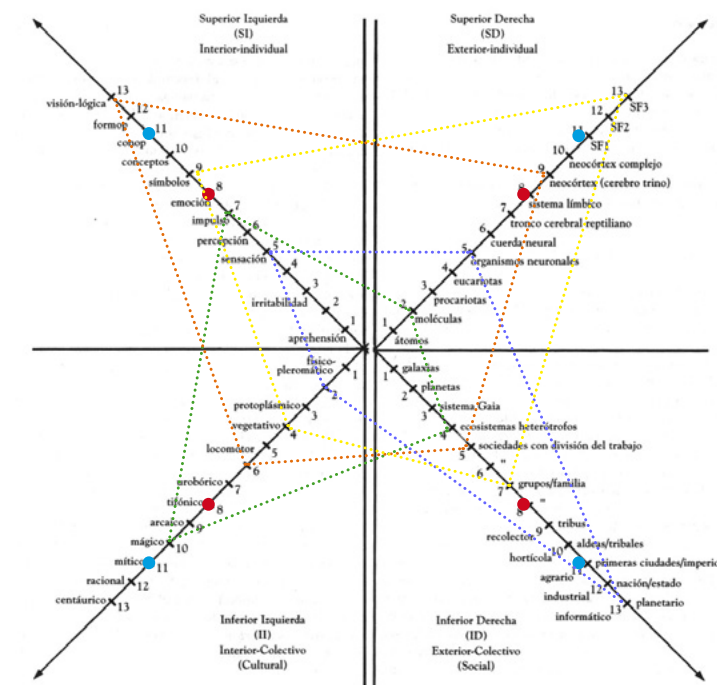
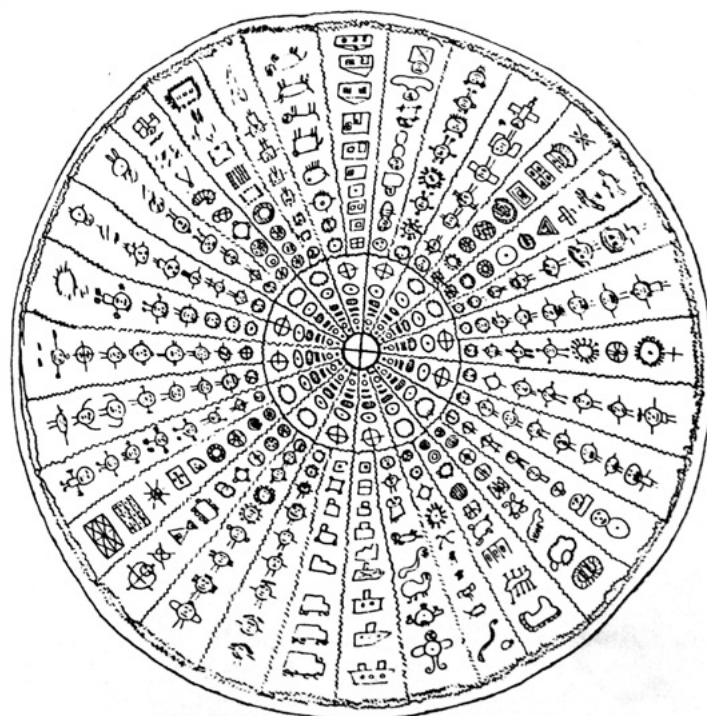
Iniciamos el desarrollo evolutivo de la *forma* partiendo de ese primer punto-espacio-tiempo en el que depositamos nuestro lápiz -o herramienta- en el papel -o soporte-.

Todo desarrollo inmediato de la *forma*, como sabemos, responderá a un desarrollo integral. Su libre proceso debe ser garantizado por una metodología determinada que el artista descubre en su realización.

A nivel didáctico de *desarrollo*, la línea de investigación de Arno Stern ha creado una metodología y la ha puesto en marcha con niños y adultos de toda edad y condición a lo largo del planeta.

Como resultado de tal experiencia descubrió el hecho plástico que él llama "formulación". En términos generales se trata de unas formas coincidentes, raíz, que emergen o se manifiestan en la expresión pictórico-plástica de todo individuo cualquiera que sea su condición. Por tal razón no analiza la "formulación" como relativa al Arte. Compartimos esta posición al analizarlo desde la objetividad de la *forma*.

El ejercicio metodológico propuesto por Stern consigue que el flujo vital de la *forma* se de, se manifieste, sin las trabas mentales, emocionales, etc. relativas al entorno como impedimento. En cierto modo da espacio a un proceso de oxigenación del ser a través del contacto con la *forma* plástica, y desde una TYD lo consideramos como la "formación plástica" idónea respecto a la cual debiéramos tener el criterio de considerar y defender como imprescindible en los programas generales de formación escolar primaria. El carecer de tal experiencia práctica en la infancia hace de su carencia que el flujo de experiencia de la corriente plástica natural y atávica en el ser humano se atrofie, y la necesidad de expresión se desequilibre y agudice drásticamente, convirtiéndose tal necesidad en extrema para aquellos caracteres personales plásticos, que como los artistas, lo convierten con mayor o menor fortuna, en vocación.



a S. 2. Algunos detalles de los cuatro cuadrantes

Por esta carencia, en algunos casos se halla la creación plástica vinculada a desequilibrios tanto preexistentes al desarrollo de la obra como expresados en ella como reflejo. Si el entorno es favorable para el que debe realizar esa labor como artista, quizás cobren expresión como piezas de valor artístico, y con una demanda específica en la sociedad de su tiempo, quizás le permitan convertirlo en un producto de mercado con el que poder tener un desarrollo profesional.

De este modo cada ser humano a lo largo de su historia personal, social, etc. acarrea su especial bagaje plástico y desarrollo imaginario, que, sin experiencia directa, no puede ser sustituido por la realización ajena de un ideal. Por ello presentamos como modelo estas imágenes de juguetes en dos culturas 'radicalmente' opuestas en su línea de "desarrollo" y cuestionable "progreso". Correlativas a los dibujos del gráfico de la página anterior en sus estados de desarrollo, también podemos ver la correspondiente repercusión futura en el entorno. En el segundo caso, respecto a los iconos contemporáneos como "Hello Kitty" se da una invasión, ya no solo en el entorno exterior, como pueden ser las calles de la ciudad y su mercado, sino que se introducen como estereotipos de influencia voraz en el ámbito íntimo de la creación -en sus útiles de trabajo (diseños e imágenes en los lápices de colores, diseño de blocks de dibujo, etc.), en sus momentos de silencio tomándose una taza de desayuno, como últimas imágenes en los cuentos y fetiches que acompañan antes de dormir-, afectando al referente imaginario y convirtiéndose en paradigmas que, si bien familiarizan al niño con los mass-media desde edad temprana, merman o invaden considerablemente la capacidad de imaginar con un lenguaje plástico propio.

La emergencia metafísica de la *forma*, al adoptar fisicidad en su contacto con la atmosfera material, emocional, intelectual, cultural, ética, moral, religiosa, etc. irá adquiriendo una catalogación estilística, como género narrativo, descriptivo, un estilo colorista, dadaísta, absurdo, expresionista, una sintaxis ortodoxa, transgresora, etc, etc, etc. que nos defina como personalidad creadora.

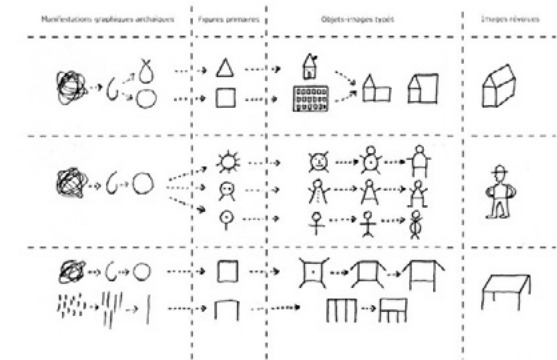
La diferenciación y atención de los estadios o de todos aquellos factores en pro de la consciencia y del desarrollo de la forma son cruciales para la optimización de la metodología de trabajo artístico y creativo -no solo material- en todas sus diversas aplicaciones.

Todos esos estadios dejan el rastro, la huella de una inspiración poética plasmada en la diversidad que acciona la *experiencia estética* que necesitamos vivir en términos de vitalidad y evolución de la vida en la materia a través de la forma, y que es maltratada por el juicio de valor de la misma como mera apariencia 'estética'.

La *coherencia* se nos muestra entonces como único valor plástico posible. Está relacionada con la constitución del objeto-sujeto, tanto en el nacimiento como en el desarrollo de su *forma*. En ella encuentra fundamento la Belleza y el valor de la diversidad.

Semiótica plástica

Queremos mencionar, desde nuestra voz de la plástica, la relación de algunos de estos aspectos con la semiótica, que consideramos aún en vía de desarrollo o asimilación. Curiosamente, haciendo una exploración en Wikipedia al buscar la palabra "semiótica" hemos hallado un apartado específico en el que describe una de sus ramas básicas como la "Semiótica en el teatro".



Ejemplo de secuencias utilizadas por los investigadores de la metodología de Arno Stern.



Juguetes originales de mayor a menor abstracción.

Juguetes africanos.

El desarrollo de estos juguetes consituye todo un movimiento de arte reciclado en Sudáfrica que coincide en su formulación con manifestaciones de arte contemporáneo.

La repercusión en el entorno y en la arquitectura está cobrando gran impacto y calidad plástica.



"Hello Kitty"

Símbolo de las imagería infantil que representa los nuevos iconos contemporáneos.

Estereotipo, imágenes prediseñadas.

Munch, Van Gogh, Dalí, Yayoi Kusama

Artistas considerados esquizofrénicos. Visiones esquizofrénicas.



La descripción que realiza de esta rama nos lleva a relacionarla con el Natya Sastra, o rama en la que surge la teoría de estética hindú *Rasa*, a la que nos referimos frecuentemente. El comprender el entrelazamiento, la relación entre los fenómenos de la vida y aquellas imágenes, sonidos y objetos que los representan, constituye una habilidad necesaria para poder diseñar y realizar la actividad creadora.

Citamos aquí cómo lo expresan:

Los sistemas simbólicos, las formas en que en una cultura se definen las relaciones entre algo y aquello que lo representa, constituyen las bases de la interpretación que cada persona realiza acerca del sentido de lo que observa, escucha, siente. Por ello, el significado de una acción (como la artística) requiere poder comprender cómo es que las culturas definen estas relaciones: qué significado tiene, por ejemplo, encender un foco con una luz de un color determinado, o lo que implica usar metales o madera en la utilería, hechos todos



Duchamp, Ingres, Magritte.

Coherencia plástica, simbología, conceptualismo. La semiótica en el desarrollo de la forma y los estilos.



Duchamp, arte reciclado africano

que impactarán de modo distinto en el espectador.¹

A continuación de este párrafo introduce dos títulos más, tales como “Elementos” y “Figuras” a modo de guía práctica para la comprensión del tema.

En el apartado de *Elementos*, de modo coincidente al orden hindú, hace mención a los elementos principales: aire, fuego, agua, y tierra. Advertimos que el éter (*akasha*) no se menciona.

En el apartado de *Figuras* introduce directamente las formas en el siguiente orden: cuadrado, círculo, rectángulo, verticalidad, horizontalidad. Aparte de otros aspectos, observamos prioritariamente que la transversalidad no tiene consideración, estableciendo una relación con la ausencia del triángulo.

Nos resulta clara la relación con nuestro tema y reveladora la estructura de su materia cognitiva.

De este modo proponemos y planteamos la aparición de una rama “Semiótica plástica” (significante), relativa a una *semiótica plástica* (significado) fundamentada en una Teoría Yántrica del Dibujo y que pueda aportar elementos fundamentales para ampliar las bases generales en los que se fundamente, enriquecer otras semióticas existentes ya consideradas como la “Semiótica estética” y “Semiótica visual”, y dar cabida a otras nuevas que completen nuestra necesidad de generar nuevos conceptos relativos a conceptos inexistentes necesarios y correlativos a la designación de realidades existentes.

En esencia y substancia, queremos una vez más recalcar la necesidad de la inserción del quinto elemento como aportación de la *semiótica plástica* a la Semiótica. Y si el yantra más esencial es un triángulo, la TYD aportaría su necesario movimiento transversal y trasgresor imprescindible para cualquier tipo de manifestación creativa libre, en cualquier rama de la realización humana, a través de la *forma* y el Arte.

De la geometría sagrada a la figuración sagrada. El arte como sagrado.

Nuestro desarrollo a través de la forma podría conducirnos a modificar nuestra percepción y compre(h)ensión de la geometría como progresión lineal, insertándonos en la imagen y la *forma* a través de diferentes recorridos existenciales, tanto personales como cósmicos. Nos llevaría también, como artistas, a distinguir visual y ‘visionariamente’ entre geometría ‘profana’ y geometría ‘sagrada’ anclada no en dios, sino en la raíz de la *forma*. Así revisamos el aspecto señalado por T. Burckhardt ya citado:

Los historiadores del arte, que aplican el término de “arte sagrado” a cualquier obra artística de tema religioso, olvidan que el arte es esencialmente forma; para que un arte se pueda calificar de “sagrado” no basta con que sus temas deriven de una verdad espiritual, es necesario también que su lenguaje formal sea manifestación de la misma fuente.²

Por su carácter sacro, sacrificial, ritual, el Arte es alojado exteriormente

¹ //es.wikipedia.org/wiki/Semiología. Si bien puede cuestionarse como fuente rigurosa, sí que consideramos pone de manifiesto ideas generalizadas o el reflejo de la complejidad dada y que desemboca en una situación del concepto.

² BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976) (p.5).



Estudio de trabajo con método de Arno Stern

Esquina pintada con graffities en el templo

Desarrollo plástico como cuerpo-alma social. El templo como el ámbito que goza de su huella, los templos, el estudio del artista. ¿los museos?.

Espacios sagrados, palimpsesto, plástica social

Abajo Izda. Marco vacío.

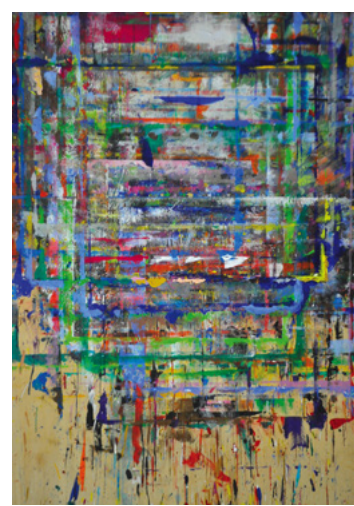
Centro. Fragmento del muro de Arno Stern. Retazos de una huella en palimpsesto.

Tercera dcha. Imagen de jina, espíritu liberado.

Espacios para la visión

La forma pictórica de los muros donde los practicantes realizan su trabajo, responde a la pintura que es expandida hacia el marco exterior de la superficie de la obra. Las imágenes realizadas están ausentes. Queda la huella como palimpsesto de cientos de ausencias elaboradas por diferentes personas.

(Continúa pág. siguiente)



en oriente-occidente en el templo-museo, y en sus correlativos espacios sagrados domésticos, entre los que se halla para el artista, la estancia del “estudio”.

Hacia el exterior, la estructura cristalina de geometría interna se viste de apariencia, de rostros con diferentes pieles, de atributos que el tiempo y el espacio han conformado como parte de una historia personal a descifrar y de un mundo en evolución bio-geológica. Del estudio de sus agentes condicionantes y determinantes llevados al orden formal visible, se ocupará específicamente la teoría estética de *rasa*. El choque de pieles de seres de distinta sensibilidad nos distancia a unos de otros, solo por el uso de uno u otro lenguaje, a pesar de ser buscadores de un mismo *sentido* interno del mismo residente en el Arte. Ese *sentido* común a veces es olvidado en el palimpsesto de la historia contada de modo parcial, subjetivo, relativista, superficial, de modo que non nos representa. Esa forma latente olvidada en la narración histórica es el sentido a desvelar en su propia fisicidad, en nuestro propio cuerpo, como principio integrador.

Así el mandala se ocupa de la elucidación de las *formas arquetípales* más cercanas a la divinidad, esté donde esté, la ubiquemos donde la ubiquemos, las cubramos o no con unos u otros ropajes, nombres o símbolos. Entronca con las consideraciones platónicas ideales e idealistas del arte sagrado –no devocional–; la *espiritualidad en el arte* del padre de la abstracción, Kandinski; el suprematismo de Malevic; la esencialidad visual vibracional en el ámbito del color de un Rothko; y tantas otras más o menos sofisticadas asociaciones y visiones plásticas y artísticas.

Desde el meta-lenguaje la “geometría sagrada” podemos comprender la “figuración sagrada”, en cuadros figurativos de grandes artistas de occidente, desde las cuevas de Altamira al retablo de Miquel Barceló en la catedral de Palma y seguir recorriendo caminos en todas direcciones desde lo pre-personal a lo trans-personal, de lo abstracto a lo concreto y desde lo

físico a lo metafísico.

Ilusión como motor y motivo. Movimiento y motivación.

Samsara, la rueda de la vida, hace de las imágenes pura interferencia, confundiendo su efimeralidad con la completa realidad. Por ello para el budismo es un error darle excesiva importancia a la *imagen*.

Las formas, las imágenes, se encuentran ‘tangibles’ (perceptibles en su nivel más denso) tan solo en el mundo de *maya*, de *ilusión*. En *samsara*, donde son interpretadas como un constructo mental aparente, tienen una realidad específica, una ‘razón de ser’ y una función. El concepto ilusión tiene dos vertientes significativas, como falso y como ilusión de futuro.

La imagen en sentido yántrico es una herramienta de precisión intrínseca al hombre y de carácter real por la fuerza-función-poder de la imaginación. Es un puente que en la realidad “intermedia” nos permite percibir el contraste, la cualidad del choque entre los mundos separados por una *visión dual*: consciente e inconsciente, *samsara* y *nirvana*, etc. El puente multidimensional que designa nos ayuda a redireccionar la *forma* del camino que los revincula en función de su trascendencia, o lo que es lo mismo, de su utilidad práctica de carácter no-materialista.

No es posible liberarse del mundo sin conocerlo, para liberarse de las formas hay que apoyarse en ellas y para reducir las a cenizas con una sola mirada, hay que haberse dado cuenta de su vanidad.

Al espíritu humano siempre inestable, siempre en movimiento, siempre ávido, hay que darle un alimento, un punto fijo, una imagen muy delimitada pero cuyo sentido trascendente moldeará el espíritu por reflejo y le liberará *de* las imágenes. Toda imagen



F. Hundertwasser.

Las cinco pieles que diferencia Hundertwasser en su visión cósmica del Arte. Relación de las pieles del ser humano con los espacios.

Cuarta dcha. Templo en India.

Quinta dcha. Magritte.

Representación posible de un dios jainista. El jainismo es una de las grandes religiones de la India, procedente de las mismas fuentes. Relación de esta imagen con el arte conceptual y arte contemporáneo occidental. La imagen de culto como potenciadora de estados. Delimitación plástica para la consciencia.

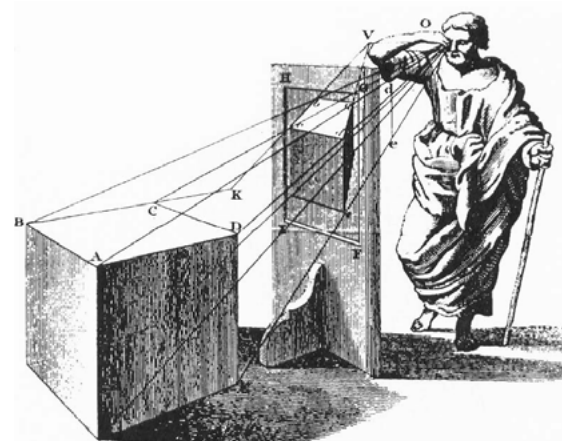
deberá tener, pues, un carácter iniciático.³

Desde el sentido que atribuimos a la imaginación, *la ilusión* comporta un deseo, una expectativa y una necesidad universal de trascender. La ilusión también representa la magia de la inocencia del que crece, y no perderla da, muchos días, el sentido a nuestra acción. Tal ilusión y tal magia son el motor de la fuerza creativa y por tanto mueven al esteta o aquellos a los que afecta la Belleza.

La expectativa real de la transmutación del arte transpersonal

Hemos iniciado el subcapítulo hablando de evolución *vs* progreso. Wilber y Merlo como nuestros referentes más próximos nos plantean el aspecto de la emergencia y llegada del “arte transpersonal” como aspecto plástico de un cambio de paradigma. Nosotros planteamos una respuesta a tal expectativa con nuestra investigación como epígono de su trabajo, hacia una respuesta.

Para extraer dicha expectativa de la visión lineal del tiempo y el espacio, posicionaremos esa perspectiva futura en el aquí y ahora de nuestra común



y perenne visión mandálica. Lo hacemos tántricamente, yántricamente realizando la lectura transpersonal en la realidad y toda la historia del Arte existente y acumulado como palimpsesto de los anales de la Historia y la emergencia e influencia silenciosa, callada y poderosa, de la Intra-historia.

El *arte transpersonal* implica no solo un giro de la consciencia, sino un giro de la propia visión, de una visión que se retrovierte hacia el origen como acto involutivo propio y que nosotros entendemos y trazamos, gracias a su visión mandálica, plásticamente.

Causalmente la realidad plástica y del Arte contienen en esencia y substancia su pasado, presente y futuro, como *forma* coherente, coherente con nuestra visión que en el Arte se plasma y perdura. De ahí que nuestro estudio se halle centrado en la clave transdimensional del quinto elemento, y asimismo se halle presente en el origen del Arte desde su origen no-histórico. Esa transdimensión “bídica” (derivada del término *bindu*) es la que nos ofrece una entrada real a la aguardada multidimensión transpersonal. Y haciendo uso de ella, del mismo modo en el que se concatenan los elementos

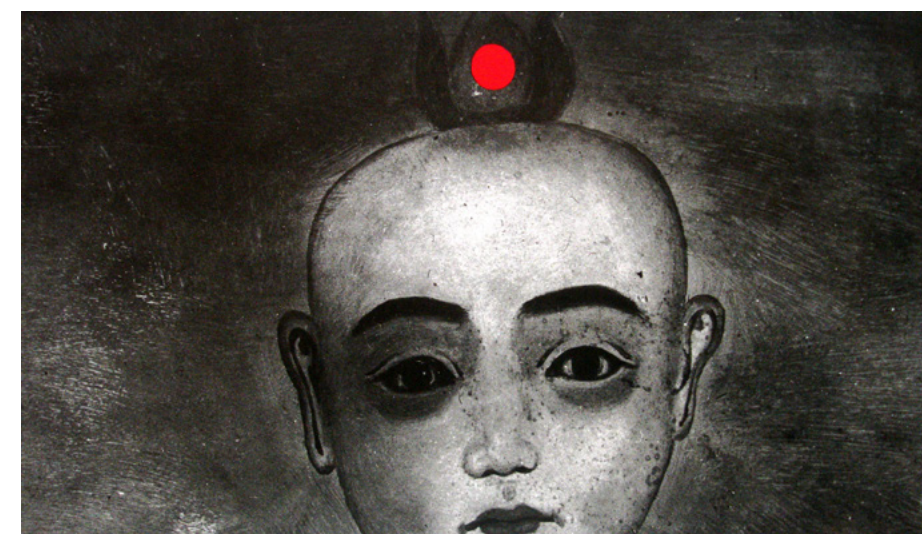
³ TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. (TPM) Ed. Dédalo, Buenos Aires. (p.59)

antagónicos, nosotros unimos Oriente a Occidente en cuerpo y alma, literalmente, en el Arte.

A ese futuro y perspectiva nos conduce el *desarrollo de la forma* a través de nuestra Teoría Yántrica del Dibujo en el presente.

Sólo la despertada memoria y visión transparente⁴ puede ver lo transpersonal en lo personal y penetrar como una sonda la flor y su suelo hasta alcanzar la contemplación de la estructura cristalina y abstracción, que es envuelta y envuelve, en lo más profundo de la Naturaleza, de *forma* cristalina.

Esa visión despierta deberá empezar por cerrar los ojos y percibir.



Maharastra, S.XIX. Gousache sobre papel.

Sadhaka iluminado, experimentando en el chakra *sahasrara* la última unidad de el estado *bindu*.

⁴ Concepto de *transparencia* como cualidad plástica de una TYD.

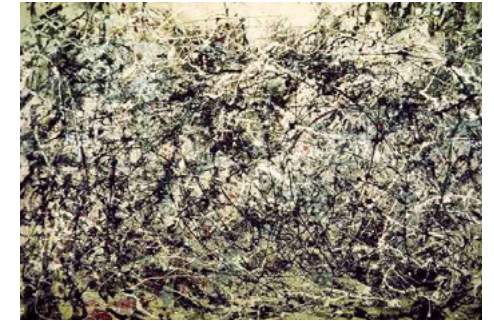


Obra plástica comunitaria, templo-plástica, arte sagrado, forma sagrada, vibración, palimpsesto, concepto, acción, rito, huella, grafismo.

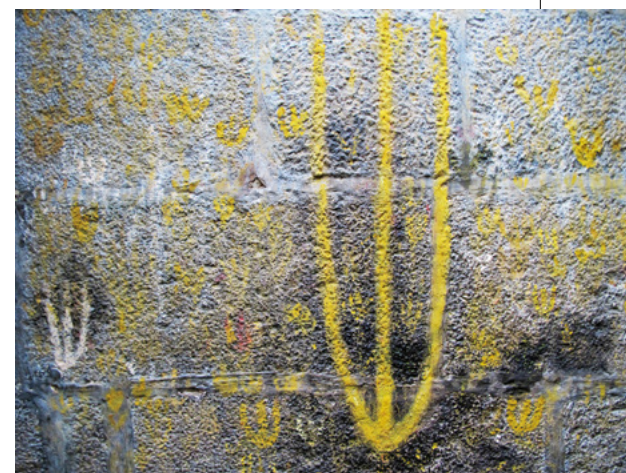
Prestemos atención a la segunda foto, en la que un niño ha dibujado en el interior de la hornacina en la que se disponen las imágenes de los dioses.



Varios templos India y calle de Benarés.



Cy Twombly, Jackson Pollock.



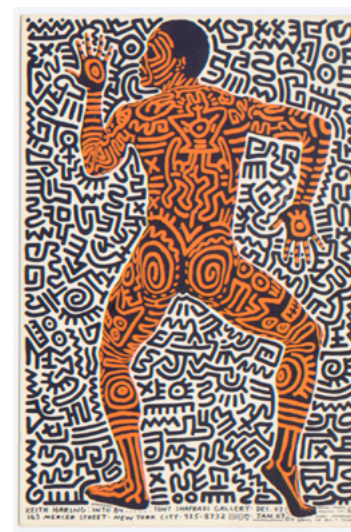
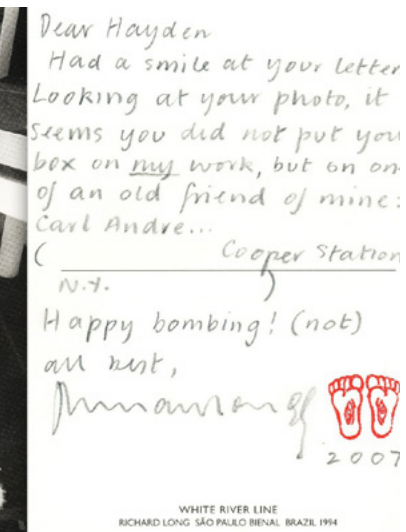


Imagen de templo en Chidambaram.

El diseño lineal y aplicación de la ornamentación estructural de los dioses con pasta es parte del ritual al que asisten los afines interesados.

Espacio-forma, cuerpo-alma, presencia, desarrollo lineal de la forma, líneas de fuerza o *gunas*, presentación y representación, ritmo, símbolo, repetición, mantra visual, etc.

Centro y dcha. Haring

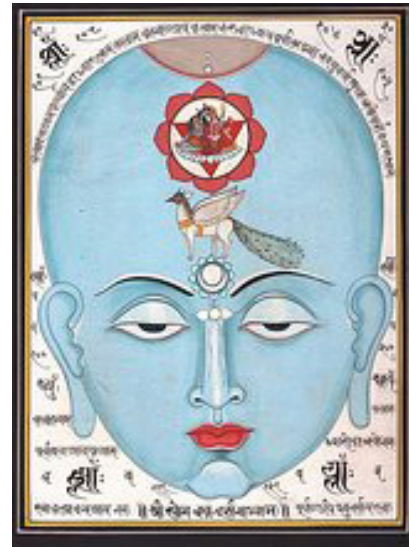


Postal de Richard Long

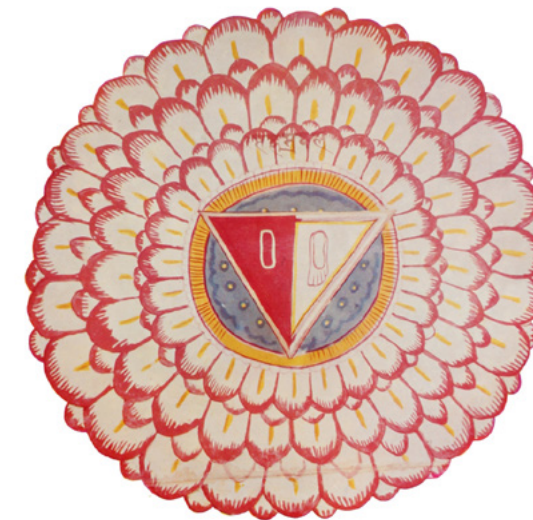
Observemos el sello en el manuscrito



Kolams que se pintan en las calles



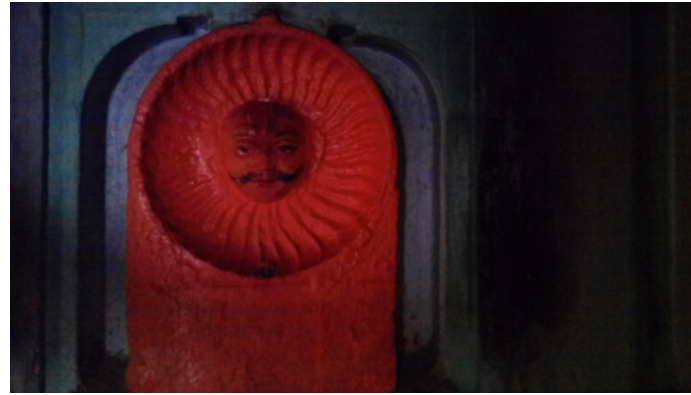
El conocimiento interno del hombre. Abstracción-concreción, abstracción-figuración, simbolismo, arte conceptual, diseño, plástica y plasticidad.



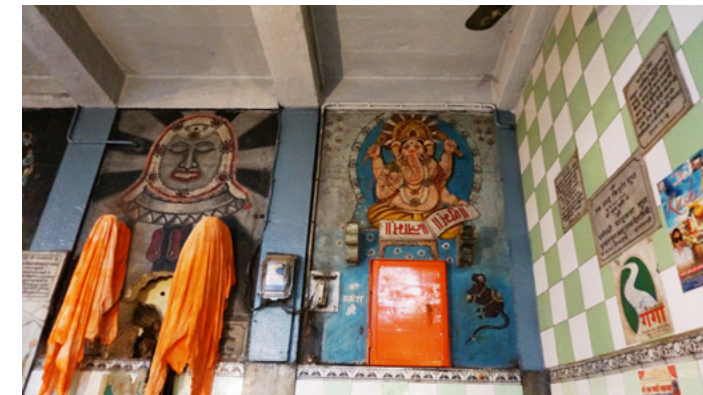


Templo en Vindyachal.
Templo dedicado a la Gran Madre o madre tierra (*prakriti*).



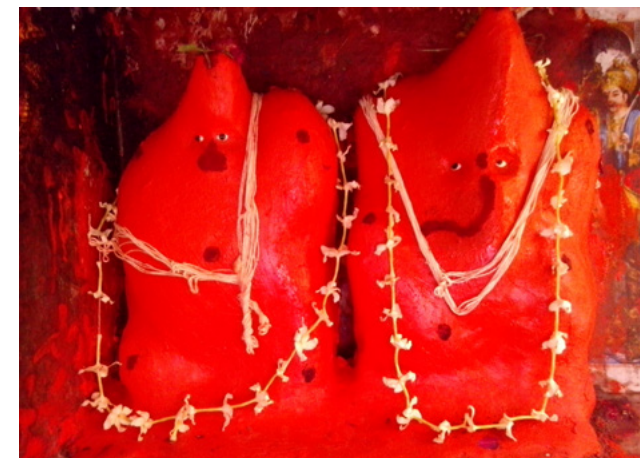


Imágenes de Benarés.



Arriba izda. Imagenes de dioses de Puri, Orissa, Otras representaciones diversas.

Algunas representaciones antropomorfas y sus abstracciones.





Plástica rural. Tamil Nadu.
Línea poética de una Teoría
Yántrica del Dibujo.

Espacio-forma habitante-
habitáculo, abstracción-concreción,
abstracción-figuración.





Simbolismo de Benarés.

Espacio-habitante, espacio-habitáculo, el encuentro y la gran metáfora en la Ciudad de Benarés, también llamada Kasi, como unión de Siva y Kali.



Wolfgang Laig.

4. EL ESPACIO-FORMA

Dentro de la pequeña traducción que estamos elaborando de las teorías estéticas para una aplicación práctica al dibujo, todo este carácter simbólico nos aporta nuevos contenidos y matices que nos pueden ampliar el sentido de la terminología específica del dibujo.

Hemos hablado de los términos *forma* y *fondo* habitualmente empleados en la enseñanza del dibujo como parte de una concepción dual. Nuestro interés es aproximarlos a una visión integral, integrada. A pesar de que el lenguaje verbal no sea el idóneo -no más que el dibujo-, es valiosa la palabra para fijar estructuras conceptuales.

Hemos considerado a los términos *forma* y *fondo* como *espacio-forma* por hallarse sujetos a las mismas leyes naturales de la forma y no quererlos presentar vacíos de vida y contenido, discontinuos de una plasticidad que no los distingue. Al primero le hemos denominado, espacio-forma *habitante*, y al segundo espacio-forma *habitáculo*. Constituyen las dos grandes partes en las que se divide este capítulo.

Revisión del concepto dibujístico de *forma* partiendo del carácter continuo de la realidad.

Ya hemos descubierto cómo la energía ha adquirido *forma* en la materia, conforme a distintos planos y los tres ojos.

4.1. EL ESPACIO-FORMA HABITANTE

4.1.1. LOS MORADORES

De la plasticidad a la plástica

El *mundo plástico* que ocupa al artista imaginero está dentro del mundo ya manifestado. Quiénes se vinculan a él a través del conocimiento tratan de expresar dicho mundo imaginario particularmente humano. La *plasticidad* se convierte entonces en *plástica*, en un área específica que entiende esa manifestación plástica como una *forma coherente* que involucra materia

como manifestación ontológica de carácter complejo, sintetizada en un lenguaje imaginario del cual podemos hacer uso.

La presencia del ser en el espacio es lo que denominamos *espacio-forma* en un *espacio-fondo* desde el punto de vista *formal*, y *espacio-habitante* en un *espacio-habitáculo* desde el punto de vista *ontológico*.

Cadena de conocimiento

El *maestro* crea *metáforas*, define conceptos específicos que la figura del *profesor* habrá de tener asimilados para continuar la transmisión a sus alumnos. Podría ser que ambas figuras de profesor y maestro coincidieran en un mismo individuo, pero no tiene por qué ser así. Sin embargo, la distinción de ambas figuras supone la inclusión del aprendizaje de la *expresión plástica* en un sistema de enseñanza que comprende el sistema de transmisión de conocimiento discipular o iniciático, en el que estaría incluida nuestra TYD.

La luz conceptual que irradia el maestro llega de este modo hasta el estudiante, y el profesor representa una vía didáctica que dispone de un campo de investigación de gran valor, caracterizado por la aplicación material, técnica, de dichos conceptos fundamentales en el día a día. Cada *escuela* ofrecería una metáfora particular, una puerta en la que el carácter del alumno encaja en mayor medida, o en la que está dispuesto a profundizar por *afinidad*, y que considera otros intereses personales de conocimiento.

El aspecto didáctico conforme a una TYD comprendería un estudio de la estructura pedagógica adecuada a los valores y conceptos que venimos expresando y por ello prestaríamos atención a las claves de los sistemas que nos ofrece la tradición hindú. El sistema *gurukul* (sistema de enseñanza) indio es una referencia a tener en cuenta. Es necesario el replanteamiento de la estructura integral de transmisión del conocimiento en materia de Bellas Artes, tanto en la universidad como en otros tipos de centros, así como tener presente el sentido de *escuela* y su vista en el *maestro* al que se halla tan vinculada en la Historia del Arte.

Ken Wilber trata este tema brillantemente. Mencionaremos una breve cita de las reflexiones que representan para nosotros una referencia.

La autoridad del maestro sobre el discípulo es provisional y va desapareciendo en la medida en que el grado de comprensión del discípulo se aproxima al del maestro (un supuesto simbolizado por la graduación). En ese momento, el alumno puede convertirse en un maestro e incluso estar en desacuerdo con sus maestros anteriores. (...)

Si una autoridad no cumple con ninguna función necesaria (objetiva) ni tampoco favorece el crecimiento específico de fase (subjetivo), corre el peligro de convertirse en una “mala” autoridad porque su misma razón de ser descansa en una dinámica psicológica.¹

La terminología propia de un conocimiento raíz estaría basada en un lenguaje primordial, próximo al tiempo en el que el conocimiento aún no había sido dividido por el pensamiento analítico dual. Por ello tendrán valor para nosotros los aspectos etimológicos, des-usados, de las palabras y comunes a otras materias. De ese modo podríamos remitirnos

¹ WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983) (p.240)

a las ciencias más antiguas como el Ayurveda, Yoga, Gramática, y demás asientos filosóficos de los que derivan enfoques más actuales de la ciencia, la física, la química, la ingeniería, etc. El objetivo es consensuar un lenguaje de partida, que unifique y puntualice el concepto, haciéndolo permanecer presente, más allá de la posición que adoptemos frente él.

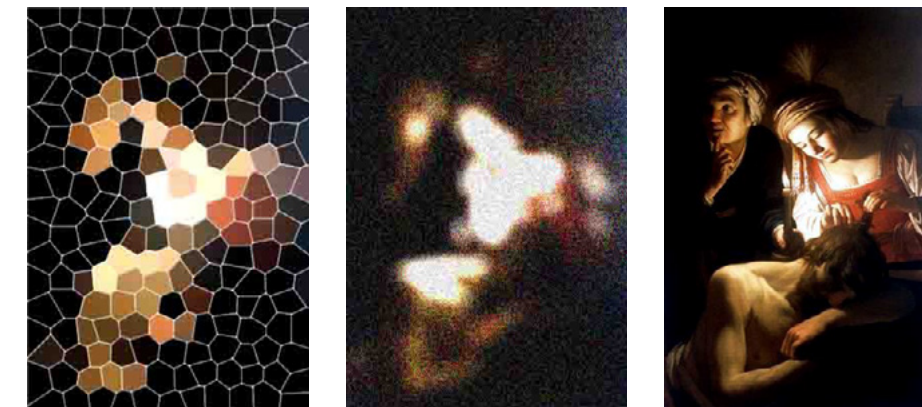
Así la actualización de los términos nos permitiría permanecer alineados con su punto de origen, sin olvidar el significado y sentido original, que permanece anclado en lo más profundo.

La delimitación de la realidad gráfica

Procedente de la luz resultó proyectada la imagen, que una línea delimitó, individualizó y designó como Dibujo, y que al día de hoy aceptamos por consenso. Así quedó habitado, trazado, el plano de la pantalla platónica que en el Renacimiento sería entendida como ventana del arte y cuyo contenido abría una nueva perspectiva.

El *amor* fue el móvil, el motivo y origen del primer trazado que dio nacimiento al Dibujo al delimitar el contorno de un amado que se despedía de su amante. Historias similares en Grecia y en India narran su nacimiento.

Este *contorno* delimitaba la frontera entre la luz y la sombra, la locura y la cordura, el pasado y el futuro, capturando el objeto a través del trazo, de la imagen, al presente. La imagen no era un adorno, aunque se pudiera ornamentar. No era un florero, aunque nos hallemos impregnados de su fragancia.



El carácter continuo de la realidad es más fácil reconocerlo desde el sentido abstracto de la misma, donde nos podemos distanciar de la fuerza emocional que nos produce el objeto y el sujeto. Y es práctico tenerlo en cuenta cualquiera que sea el nivel de naturalismo en el que queramos transmitir nuestro mensaje visual.

Descendida la *forma*, emanada del plano etérico, es anclada al plano intermedio en el que se extiende nuestra hoja fina de papel (un lugar casi transparente), adquiere substancia en una casi inevitable diferenciación dual que nos hace distinguir la forma como “contenido” y la forma como “continente”, como interior y exterior, sombría y luminosa, de energía femenina y masculina, y algunas otras cualidades y dualidades en las que se proyecta la unidad cuando se manifiesta.

Es decir, -en modo prosaico y a nivel práctico-, en una clase de dibujo nosotros hacemos la diferenciación entre *objeto* y *fondo* para proceder a su dibujo. El uso de esa terminología escisoria nos hace separar, perder el sentido y el vínculo original entre *forma* y *fondo*.²

² Para algunos, recuperar el sentido del origen es juzgado como actitud conservadora,

El riesgo es caer en la ambigüedad conceptual y el reto trascenderlo. Pero, cómo hacer si no para restablecer el sentido continuo de la realidad natural, pre-verbal, de esa realidad que se deja envolver en la oscuridad del mismo modo que los motivos de los cuadros pintados con velas quedaban fundidos en la oscuridad. Para qué aplicar una separación cuando incluso pretendemos enseñar al ojo a que pinte lo que vea y no lo que sabe...

La realidad presentada/La presencia

Desde el enfoque del dibujo yántrico la realidad no se representa, se hace presente. Visualmente es indicada, señalada, presentada dentro de unos parámetros de materia y energía.

En la realidad de referencia comenzamos por diferenciar movimientos que identificamos con objetos, con entidades independientes. Entonces tratamos de apresar su presencia por medio del dibujo, convirtiéndolo en objeto de representación de carácter estático. Si captamos su energía, su potencia, su movimiento potencial nos hallaremos más próximos a una presentación. A su presencia. Así atraemos la realidad del objeto. Ella acude al espacio delimitado por el formato de la obra.

De ahí que el punto de vista meramente visual, lo que vemos, no lo que sabemos, nos ofrezca la oportunidad de experimentar el carácter continuo de la realidad y sus elementos integrantes. Nos ofrece un ámbito en el que localizarnos antes de una posible identificación con el objeto allí hallado.

Dentro del símbolo que constituye el mandala encontramos varios planos o niveles de interpretación y figuración como hemos mostrado en el capítulo anterior. El *espacio-forma* indiferenciado es el primer ámbito, que nos permitirá mantener la distancia estética, reconocer los estados transitorios -de los que nos habla la teoría del *rasa*- diferenciados de la abstracción raíz, lo universal, y posicionarnos posteriormente desde la consciencia.

Vamos a servirnos de la diferenciación de planos y niveles para crear una cosmografía conceptual propia de una TYD.

Un espacio: espacio-forma

Al seguir con nuestro empeño de que esta diferenciación de los elementos no llegue a la escisión y en mantener el *carácter continuo* de la realidad y su imaginación, llamaremos a esa materia prima, objeto de modulación, "*espacio-forma*".

Espacio-forma se referirá a la *materia formada común*, que presupone la cualidad etérea ya aplicada a la plástica.

Ākāśhā -como es denominado el "éter"-, significa "espacio". Mas es un espacio de enorme significación, por vincular el específico sentido sutil etérico del que ya hemos hablado a ámbitos cualificados de nuestros sentidos y sistemas de percepción en los que se encuentran nuestro ser

imagino que negativa por su concepción progre-sista. Así nos hemos deshecho también de los grandes tesoros de nuestras raíces tradicionales. Para el hinduismo existe una diada *evolución-involución* que hace necesaria la vuelta al origen relacionado con un sentido profundo del presente en términos de proximidad a la vida-muerte. Responde al sentido cíclico de la historia, la vida, o cualquier tipo de proceso al que se vincula la forma, acentuando su carácter continuo.

y nuestro cuerpo. Recordemos que es "el espacio cósmico que todo lo une y separa, *Cidākāśha* o espacio de la conciencia, el espacio inmóvil o *paramākāśha*, etc."³

Diferenciando esos espacios podrían integrarse a nuestro panorama conceptual muchas doctrinas filosóficas de maestros como Kant, Hegel, Jung, etc. -por citar solo algunos occidentales, muchos de los cuales bebieron de la sabiduría oriental-, y aplicándolas al Dibujo, podríamos delimitar muchos más planos en los que nos hallamos a la hora de hacer una lectura especializada de la obra de arte.

Como el mismo éter, el *espacio-forma* es «apto para recibir todas las formas en sus modificaciones. Es impenetrable porque es él el que lo penetra todo, lo que ocupa todo el espacio pero no se confunde por ello con el propio espacio».⁴

Es la *forma* lo que ocupa todo el espacio pero, a diferencia del éter, la *forma* sería el momento en el que el éter sí se confunde por ello con el propio espacio. Incluso el estado en el que el objeto se con-funde con el sujeto (*Rasa*).

Por estas consideraciones expresadas aquí brevemente no hablaremos en una TYD de "forma" y "fondo", sino que haremos la primera conceptualización terminológica diferenciando, el espacio-forma *habitante* del espacio-forma *habitáculo*, análogamente a cómo el *ser* habita nuestro *cuerpo*, es decir cómo se hace presente, todavía atemporalmente, la presencia del halo vital, del espíritu en cualquier dominio. En una TYD, el espíritu deberá siempre estar expresamente presente, y entonces, solo entonces, habrá que indagar en los modos de realizarlo, de hacerlo real en cada una de sus incursiones y excursiones en la realidad plástica y su dimensión visual.

El Dibujo no tiene sombra. La sombra solo es un surco, una huella hacia la consciencia.

Dos espacios

Así pues, tendremos:

a. ESPACIO-FORMA HABITANTE

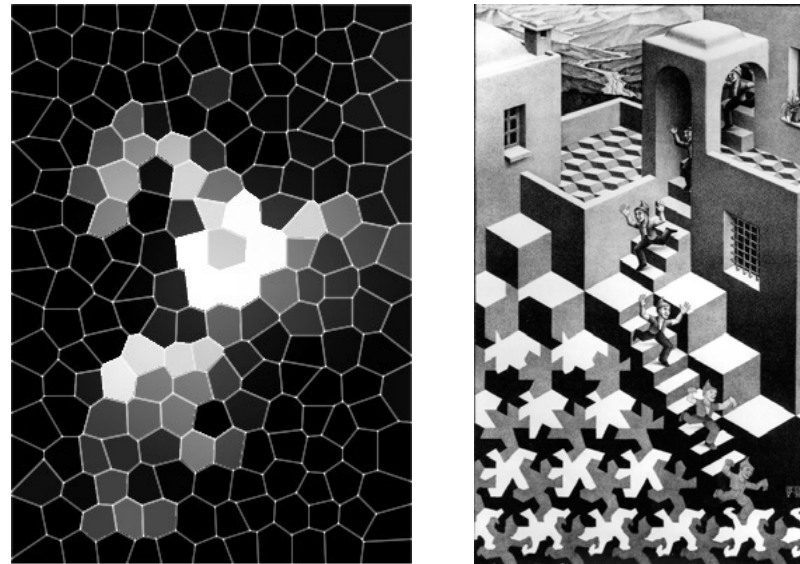
b. ESPACIO-FORMA HABITÁCULO

Para una TYD, diferenciamos el *espacio-forma* en que consideramos la materia -que ha encontrado su lugar- respecto a los más frecuentes, materialistas, u objetuales aspectos de la forma plástica que conciernen al dibujo como "fondo" y "forma".

³ El *espacio* en la concepción hindú es un tema amplísimo a indagar para trasladarlo por analogía al espacio re-presentado por la imaginación. Situar de modo preciso el espacio plástico o sistema complejo mandálico. *Espacio-mundo tridimensional, presente, espacio-subjetivo, espacio-ser*. Consultar KANNA, Madhu. *Yantra. The tantric symbol of cosmic unity*. Ed. Thames & Hudson. London, 2003 (p.47)

⁴ VV.AA.: GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E.; KSHĒMARĀJA y J. SHANKARĀCHĀRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed., 1988

En los trabajos de Escher se produce un continuo trasvase formal del espacio-forma habitante y habitáculo coherente a través del claroscuro con su aspecto dual. Supera en cuanto a profundidad abstracta y concreta al mecanicismo del ordenador (utilizado en la primera imagen) en sus aspectos simbólicos, figurativos, abstractos, conceptuales, expresivos, 'impresivos', etc., propios del ser, humano, verdadero sujeto-objeto del Arte.



Estos términos seguirán siendo útiles para designar el *dibujo*⁵ que representa la plana naturaleza ordinaria, que se mueve en pro de la *representación* y *mimesis* de las formas de *samsara*. Pero habremos de encontrar necesariamente otra dimensión lingüística cuando queramos designar la *realidad latente* no sometida a límites cartesianos, es decir, de coordenadas bidimensionales. En los trabajos de Escher se produce un continuo trasvase formal del espacio-forma habitante y habitáculo coherente a través del claroscuro con su aspecto dual. Por supuesto supera infinitamente en cuanto a profundidad abstracta y concreta al mecanicismo del ordenador (utilizado en la primera imagen) en sus aspectos simbólicos, figurativos, abstractos, conceptuales, expresivos, 'impresivos', etc., propios del ser, humano, verdadero sujeto-objeto del Arte.

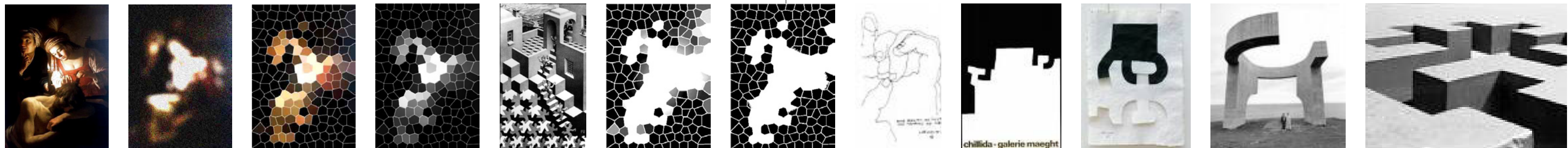
Así lo vemos en la dos imágenes de su obra yuxtapuestas. Por supuesto para un escultor, el dibujo y la luz forma parte de la cotidianeidad del lenguaje. Así es cómo penetramos en el yantra. La obras de Chillida merecen una interpretación desde el punto de vista de una TYD, y son otro ejemplo de la comprensión de la vía plástica que para interpretar y

practicar pretendemos abrir con nuestro trabajo y su aplicación visual en todos los órdenes.

Queremos hacer un último ejercicio en este sentido y con estas imágenes para ser consciente de lo sucedido desde el principio y tratar de ver en ello la esencia plástica de nuestro discurso, si bien no es más que una primera aproximación.

En el siguiente conjunto de imágenes unidas y que hemos ido introduciendo podemos hacer un análisis bastante extenso. El paso del color a casi su yantra en blanco y negro. Cómo se manifiesta la presencia y en qué niveles. Cómo vamos de un cuadro figurativo clásico a una contemporaneidad formal contemporánea como si del giro de un prisma triangular que descompone el color y la luz se tratara. Y cómo puede darse un paso hacia la unificación del círculo y el cuadrado, es decir, la recta y la curva, y desde ahí aunar y trascender, sentidos estéticos, ideológicos y formales que cuando sea posible conseguirlo, cambiarán el mundo, a través de la *visión*. A la visión está dedicado y rendido nuestro trabajo.

Estudio de claroscuro, dibujo, volumen en términos de forma. Desde un cuadro clásico a la escultura contemporánea.



⁵ Hago notar este "dibujo" con minúsculas como una aplicación técnica del Dibujo, refiriéndome a aquél que pertenece a un concreto y preciso nivel de abstracción, que es el que tratamos de penetrar con nuestra teoría yántrica

Brahmanda o huevo cósmico [RAI,27]

Obra de Brancusi.



El huevo cósmico de Brahma es un símbolo y objeto muy frecuente en la vida diaria. También es un elemento especialmente representado o utilizado por artistas occidentales.

No debemos olvidar el fondo, el interior, la pulsión de ese lenguaje, de esa materia modulada, cuando el lenguaje se convierte en metalenguaje. El lenguaje quizás podamos olvidarlo. No es posible olvidar la presencia en obras como la que presentamos.

Presencia.

Una TYD pretende fijar una serie de conceptos que nos conduzcan directamente, a su significado, sin frenarse o detenerse en el plano mental dialéctico-argumental, sólo sirviéndonos de él. En la simultaneidad de todos los planos se da la ampliación de la consciencia, el salto, a una presentación mandálica. No atañe a la elección estilística, sino a la amplitud y libertad precedente a la elección. No está directamente relacionado con la dificultad técnica, sino en cómo esta se ajusta a la pulsión que alberga.

El yantra y el alma. Ser y cristal

El yantra es el modo específico en que se abre el espacio plástico al encuentro interior-exterior, objeto-sujeto en un trasvase continuo y dinámico, psíquico y físico, físico y metafísico, riguroso y creativo, inexorable y con visión, de pasado, presente y futuro. Podríamos verlo, desde lo mencionado, como un contacto etéreo.

Un ruido secreto, de M. Duchamp y las líneas envasadas de Manzoni –de diferentes medidas e incluso infinitas–, nos sirven para ilustrarlo. Donde *lo conceptual* no es solo lenguaje sino *audición* y *visión*, investigación y conocimiento plasmado en una pieza de Arte, sostenida en el tiempo. Quisiéramos ilustrar esto con muchos más autores. Solo nos introduciremos en este trabajo con artistas emblemáticos ya que son ellos los que nos abren las puertas hacia otros enfoques.

Bajo la forma condensada del yantra se superponen realidades paralelas, que simultáneamente ofrecen diversas formas de significado y simbolismo. Trascendiendo la disparidad formal aparente conforman una unidad integrada, de útil analogía para el ser integrado que en esencia constituye el hombre.

La fuerza y potencia de este símbolo reside en la participación directa de todos los niveles en los que se da la *forma*, como hemos dicho desde las más abstractas a las más figurativas, sin que se correspondan tanto unas como otras con las concepciones que usualmente tenemos de ellas.

Entre otras cosas, las *formas abstractas* no corresponden a un valor reduccionista sintético, sino esencial; y la flor de loto, por ejemplo, no



Izda. *Ruido secreto* de Duchamp.

Dcha. *Linea de Manzoni*. (Pertenece a su colección de líneas de diferentes longitudes, que incluía la infinita)

Piezas emblemáticas del arte conceptual que abren al campo perceptivo a otras magnitudes.

Presencia.

responde concretamente a un orden figurativo de carácter narrativo, sino a un modelo germinal y simbólico que aflora en la misma estructura atómica, ya sea literalmente una flor o no. Así mismo sucede con su significado y el valor de surgir del lodo y repeler el polvo y otros organismos, lo que muestra su valor en cuanto a la relación con los apegos materiales, indicando una vía, modo o actitud en el proceso de trabajo.

Aún cuando se incluyen imágenes de dioses y héroes, es un aspecto mítico no excluyente de la historia el que nos aporta mayor dimensionalidad con sus modelos de referencia implícitos, vinculados a procesos, cánones vitales, *formas* de crecimiento, arquetipos, etc. pues como expresa Chantall Maillard, «el icono es al mito lo que el yantra a la metafísica».

En la sincronicidad de la vibración y percepción unísona de todos los niveles *imageros*⁶ reside la cualidad específica de la experiencia estética que del yantra obtenemos, al hacer vibrar a su vez al *ser* con el *Ser*, a *atman* con *brahman*. Todos los demás caracteres que puedan darse en un dibujo yántrico irán polarizados a éstos.

Desde el contacto de la emoción y resonancia del espíritu en el alma que lo contiene se establece el toque directo con el destello de la Belleza. Este alma adquiere su cualidad específica de la *forma*⁷ de la 'caja' contenedora y conformadora, y su complejidad es la que tratamos de presentar aquí, separando, si es que es posible hacerlo en su justa medida, sus significancias paralelas. En la intersección de las mismas reside su potente riqueza. Desde la parcelación accedemos a su comprensión, y desde la intuición de la totalidad a su comprehensión. Por ello pasamos ahora a presentar, solo algunos, de los diferentes mundos y elementos simbólicos incluidos simultáneamente en la imagería del yantra y mandala, tanto en su aspecto *espacio-forma habitante* como en su vertiente *espacio-forma habitáculo*.

⁶ Usando el término por tratarse de la obra del "artista imagero", que no sólo es imagen gráfica, exclusivamente visual, sino que abarca toda disciplina que trabaje o nos remita a su *forma*.

⁷ Podemos acudir al capítulo 1.5., que por cuestiones de argumento lineal hemos decidido poner después, en el que hablamos de los principios de la forma según la estética hindú

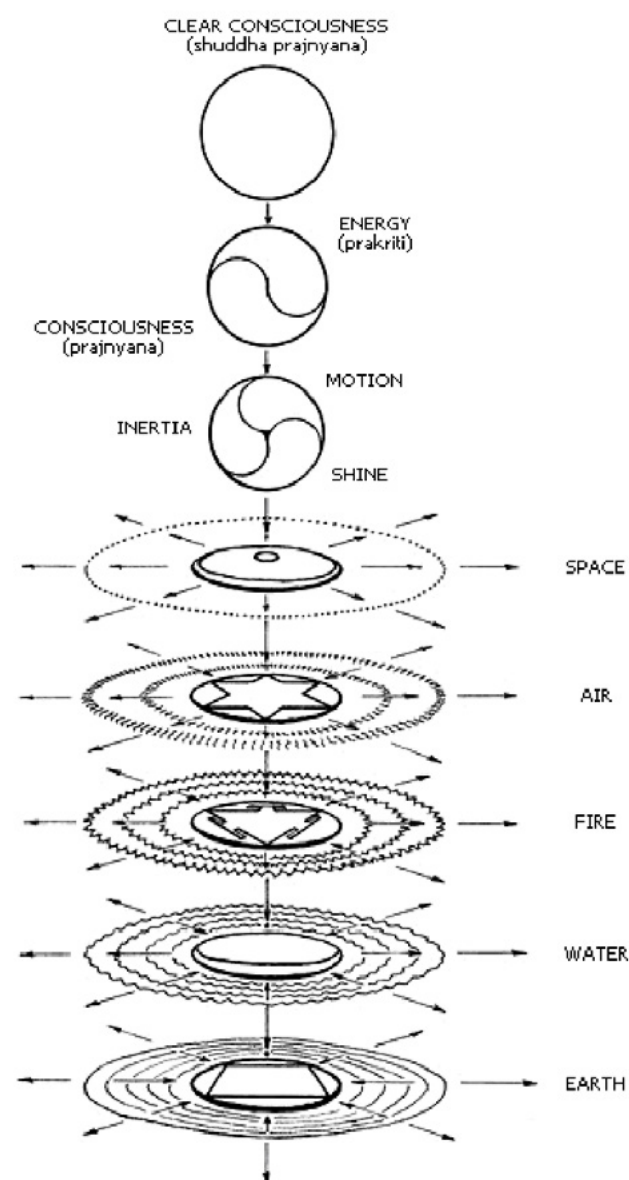
La obra de arte será la que de cabida al *espacio-forma*, *habitado* por todas las almas de diversa densidad material que en él participan, por toda la *forma* de ilusión –*maya, magia*– que de esa participación y adecuación se desprende.

Formas primarias: ‘elementos’⁸ básicos de la plástica del yantra

Cada uno de los diferentes registros formales en que puede ir presentada la *forma* estarán especialmente dirigidos a espectadores de diferente sensibilidad o a diferentes momentos de la sensibilidad de un mismo espectador, ya sea este considerado individuo o grupo social. Esto es muy importante. Si pretendiéramos encontrar un sentido profundo de



Yantra Raja-matangi [Y-71]
Reporta beneficios mágicos



⁸ Elementos raíz.

ello, no sujeto a las subjetividades o variaciones circunstanciales de *gusto*⁹, entendimiento o sensibilidad particular, nos encontraríamos como así me ha ocurrido con cierto tipo de explicación integradora y subyacente, de no dudosa certeza, que en ningún caso compite con la multiplicidad de sus manifestaciones, por hallarse en distintos niveles de lectura. Unos pocos elementos originan el lenguaje morfológico y sintáctico de la forma del yantra arraigados directamente al corazón de la *forma*. De ese modo, en el yantra se representa la libertad, la independencia de la dualidad objetual interna-externa.

Presentaremos a continuación los motivos abstractos que principalmente participan en la concepción del yantra. Lo nuestro será solo una introducción. Gran parte de los tratados insisten en la explicación profunda de estas nociones filosóficas, que en los primeros momentos se hace costoso comprender por su sencillez y a la vez penetrante sentido en el presente y la realidad. Ese es el primer obstáculo al abordar el trabajo de investigación y acción plástica conforme a una TYD. Una vez superado nos ofrece un mundo fundamentalmente diferente.

El *espacio habitante* introduce en este capítulo las diferentes manifestaciones que adquieren *forma* en el contexto del yantra.

4.1.2. LOS TATTVAS. UNIDADES BIOLÓGICO-PLÁSTICAS DE FORMA.

Desde un punto de vista evolutivo, las primeras células son las unidades más sencillas y cercanas a la vida original. Ya en su *forma*, también sencilla, reside su estadio de potencia creativa, de gran valor y magnitud sintética esencial, debido a su proximidad al origen. Si en el ámbito de la imagen existe una *forma*, por sí misma, de la misma condición, sería la que estamos aquí presentando: el *tattva*.

Podríamos hacer un paralelismo con el concepto de mónada de Leibnitz, siendo “por ello que una mónada es una fuerza irreductible, que da a los cuerpos sus características de inercia e impenetrabilidad y que contiene en sí misma la fuente de todas sus acciones. Las mónadas son los elementos primeros de todas las cosas compuestas.”¹⁰

Existe ya en la India antigua todo un importante conocimiento científico raíz que se dedica al estudio de los elementos primordiales y sus *formas*. Su estudio es recogido en los *Puranas de Vishnu*.

Algunas definiciones de los Tattvas:

- I. Un modo de movimiento.
- II. El impulso central que mantiene la materia en cierto estado vibratorio.

⁹ Relativo al debatido término estético de *gusto*.

¹⁰ (WIK, Monadología).



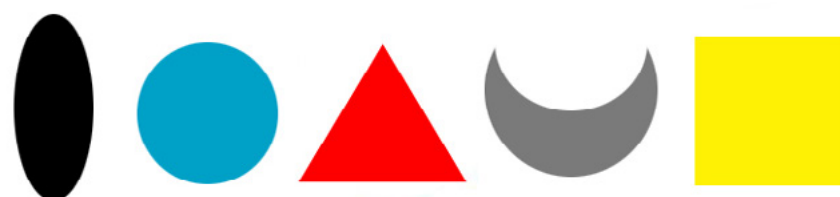
Símbolos de los cinco elementos [Ytrs-124]

En orden descendente partiendo del éter arriba, aire, fuego, agua, tierra, visualizados durante la meditación para la integración psico-cósmica.

III. Un forma distinta de vibración. El Gran Aliento comunica a Prakriti cinco clases de extensión elemental.¹¹

Los tattvas se traducen en formas elementales, primordiales que comprenden funciones específicas sutiles, procesos bioquímicos, físicos, etc. Son consideradas las primeras modificaciones del Gran Aliento (*svara*) o corriente de onda de vida. Ellos se distinguen visualmente por su forma y color como símbolos de los cinco elementos en orden descendente de emanación: éter, aire, fuego, agua, tierra, visualizados durante la meditación para la integración psico-cósmica.

AKASHA: Espíritu, huevo negro; VAYU: Aire, círculo azul; TEJAS: Fuego, triángulo rojo; APAS: Agua, creciente, plateado; PRITHIVI: Tierra, cuadrado, amarillo.



Las vibraciones así emitidas se revisten de formas fundamentales o arquetípicas de materia, de las que deriva toda multiplicidad. Las formas primarias de la materia se llaman *tattvas*.¹²

Tanmâtras son los poderes vibratorios emitidos por las modificaciones de Ishvara (el primer hálito), y los *tattvas* son las modificaciones de la materia que constituyen los cinco elementos primarios o *bhûtas*: *akâsha* (éter), *vâyû* (aire), *agni* (fuego), *apas* (agua), y *prithivî* (tierra) en orden sucesivo. La clave de la evolución consiste en que cada tattva se infunde en el inmediato inferior y lo explaya.¹³

Se produce una correlación descendente desde la divinidad no manifestada que es entendida entonces como emanación. Hablamos de *emanación* porque procede de la fuente, del aliento de vida que vivifica e inunda todo.

Cuerpos

El principio de vida procedente del origen no manifestado desciende haciéndose materia más densa a medida que se densifica, solidifica. Del mismo modo el hombre dispone de varios cuerpos superpuestos de densidades sutiles distintas y que son las que permiten acceder al espíritu a la acción a través del cuerpo físico, que es el que más fácilmente accede a su plano sólido. A cada cuerpo de progresiva densidad le corresponde una movilización de energía distinta.

El más bajo es el estado más grosero, más sólido, más aferrado a los hábitos mecánicos, físicos, instintivos sin apenas gestión mental. Su tendencia es

11 RAMA PRASAD, M.A. *Las fuerzas sutiles de la naturaleza*. Ed Kier, 1999. (1ª-1964) (p.219)

12 BESANT, Annie. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas. Barcelona, 2001 (p.31)

13 *Ibíd.* p.32

tamásica, más apegada a la tierra, y tiene en el cuerpo físico su propio punto regulador. Entramos en contacto con él a través del olor.

Los dos siguientes cuerpos están vinculados al agua y al fuego. Son cuerpos que tienen menor densidad física. Cuando el cuerpo físico duerme adquieren mayor fuerza, y pueden llegar a separarse del físico, aunque continúan conectados por un hilo, una especie de cordón umbilical que los une. En ellos vivimos la fuerza del deseo a lo más físico, en ellos se da la atracción, el deseo. En ellos se da la atracción sensual hacia lo plástico.

Este deseo o necesidad física puede verse aderezado por un esquema mental que nosotros nos hacemos de las cosas. Modelos culturales, gustos estéticos, etc. Ese añadido es el que específicamente desarrolla el hombre en la Naturaleza y que se desprende de su capacidad de imaginar. Se trata del cuerpo mental.

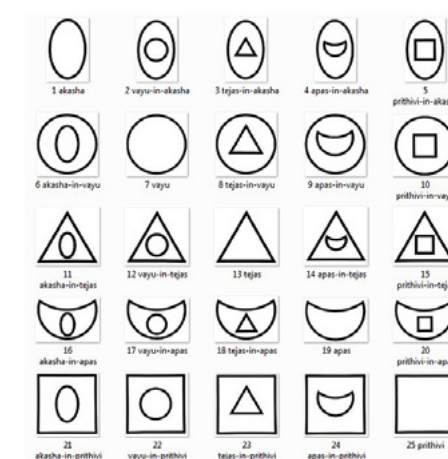
Los tres intermedios están muy unidos. Unos tienden hacia abajo y otros tiran hacia arriba, ofreciendo tendencias en los diferentes modelos de hombres que responderán de un modo u otro según las circunstancias. Es más, conformarán un modo particular de ver las cosas que harán que esas circunstancias, su realidad sea distinta. La vibración generada moviliza campos de la misma frecuencia. Su elemento es el aire, más afectado por *rajas*, que como el viento zarandea y moviliza.

El ultimo cuerpo es el que está más próximo al elemento éter. Es el más cercano al puramente espiritual. Es el más sutil, el más sensible a lo intangible, donde nuestra alma particular habita sin apegos. No es afectado, pero tampoco afecta directamente al cuerpo físico más que a través de su extensión hacia la sensibilidad mediante los otros cuerpos o desarrollos más densos.

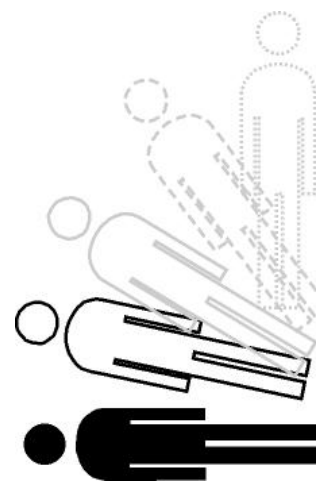
En los intermedios es donde se da la fricción, el choque emocional entre la realidad física (que en occidente consideramos como única real) y el ser sutil y observador que lo habita. Ellos son los que sufren –mentalmente- y reflejan –sensitivamente- el sufrimiento en el cuerpo. Ellos están en medio, entre las exigencias de nuestro ser interno presente y el peso que nos exige el marco físico en el que nos movemos, afectado por el marco cultural, sistemas de creencias, convenciones, etc. Nuestras contingencias y nuestra mente son la traba pero también el medio la que nos libera de ello y permite tener la experiencia. Estos intermedios son los que actúan en el centro del campo de batalla.

Lo importante es entender que el Arte materializa en cuerpos físicos, densos, las inquietudes del ser interior, el más elevado, dejando en el gesto impresiones, huellas de todo el esfuerzo realizado por los cuerpos intermedios (emocionales, mentales, fisiológicos). Eso se puede apreciar en un dibujo.

Los Tattvas son la comprensión de todo ello en términos de movimiento, respiración, de energía. Si somos capaces de modelar ese movimiento podemos incidir en nuestra salud, equilibrio o armonización, ajustando el cuerpo físico y la fricción emocional que imponen estructuras mentales rígidas, no plásticas, al cuerpo espiritual más sutil, en el que permanece la memoria atemporal del ser que habita. El Arte es una herramienta y manifestación plástica de todo ese proceso, es la posibilidad de integración de todos los elementos participantes, que puede trascender desinteresadamente cualquiera de las tendencias, a través del Gozo en



Los tattvas interrelacionados para diferentes usos



Cuerpo más sutil. Más satvico, más cercano a la verticalidad. Cuerpos intermedios, que cohesionan el cuerpo sutil con el físico. Cuerpo físico, más denso, más tamásico y relacionado con la horizontalidad. Todos ellos superpuestos, unidos, conforman nuestra identidad corporal.

la Belleza, el gozo de la comprensión y asunción del proceso, de la consciencia íntegra.

Si somos capaces de verlo sin ser afectados en exceso por nuestro empeño mental o deseo emocional, y observamos sencillamente lo que sucede como espectadores, sin estar tan interesados por lo material, entonces, podremos accionar mejor los mecanismos de cambio de hábito, de resistencias, a los que nos apegamos e identificamos nuestra personalidad. Lo mismo sucederá con los hábitos adquiridos en la práctica del Dibujo. Si nos entregamos al gozo de la sensibilidad donde se reúnen cuerpo y alma entonces afinaremos nuestra *forma* y la haremos radiar cualquiera que sea la *forma* coherente generada, y así se propagará y resonará, se apagará y continuará allá donde se halle su acorde espacio. Para el uso y disfrute del esteta.

Vibración y movimiento

Ellos, los tattvas, no son solo los elementos. En ellos están condensados esencia y substancia. Son las *formas elementales* a que da pie un elemento desde el otro, siendo portadores y transportadores sucesivamente del siguiente inmediato. Por ello, su fundamento es etérico. Es la esencia necesaria en cada sustancia para que sea posible el contacto entre distintos elementos.

Estos símbolos originales son el germen del simbolismo y el penetrante conceptualismo que encontramos integrado en el yantra y mandala. Cada una de las formas geométricas diferenciadas o tattvas se corresponde con un elemento pero su significado trascendente está lejos de hacer de ellos una forma individual aislada. Se relacionan como algunos de los gráficos de las ondas de diapasón. Por grupos complejos de 3, 5, 2, 1, 4, etc., que no son más que clasificaciones de holones, etc.

Estos tattvas, modificándose en agregaciones, disgregaciones, combinaciones y recombinaciones, constituyen innumerables formas. El concepto básico fundamental es que en el universo hay tantas formas básicas de átomos como tattvas. El tattva de la ciencia antigua es el átomo de la ciencia moderna, pero esta yerra al suponer que sólo hay un átomo fundamental, el *tattva prithiví*, o átomo físico, el ínfimo, sin reconocer todavía la existencia de los cuatro, o en realidad seis átomos superiores al físico^{14, 15}.

Los estados sólido, líquido, gaseoso, etéreo, atómico, etc., son subplanos del físico. La tierra física, el agua física, el fuego físico, el aire físico y el éter físico los 'elementos' considerados por la ciencia de occidente desde su visión materialista. Cuando el calor, la luz, la electricidad, el magnetismo, y las fuerzas y modalidades vibratorias en ondas de longitud e intensidad variable descubiertas por la ciencia que sobrepasan los límites de la materia para introducirse en un medio más sutil, no pueden ser reducidas a simple materia, la ciencia entonces deberá establecer otros planos

14 *Ibíd.* p.33. Remitimos a la idea de la *constitución septenaria* de nuestro universo, también identificada como quintaria debido a que dos niveles sutiles superiores trascienden nuestra capacidad de comprensión y nos es posible especular entonces sobre ellos. Por encima de Akásha se hallaría entonces Anupadaka y sobre este, Adi. La posible evolución de nuestra vida y nuestra consciencia solo es posible en los cinco primeros niveles.

15 *Ibíd.* p.34

en los que ordenar su ámbito de análisis e incursión.¹⁶

Estas formas son vehículos de entrada a diversos planos que a su vez contienen otros planos anidados y que están siempre interrelacionados. Para entender el ámbito de la imagen en la tradición hindú debiéramos al menos intuir su significado. Para entender el arte, y en concreto el contemporáneo, también.

La primera –la imagen–, es la portadora, la que nos moviliza y el segundo –el arte–, el transportador, el que nos desplaza y ubica en una realidad trascendente.

Del mismo modo que recurrimos al griego o lenguas antiguas para denominar nuevas especies, quizás deba la ciencia occidental (incluido el conocimiento o ciencia artística), autoerigida como única ciencia, recurrir a las más antiguas y extrapolarlas para identificar y colaborar en el *nuevo retorno al orden* de otros planos que la actualidad –no la modernidad o post-modernidad– demanda, para así, con el justo valor de la ciencia empírica occidental, seguir forjando, en lo que le compete, el *sentido crítico* que, dada la complejidad del tema, no haga a muchos hombres perderse en mundos imaginarios desanclados, o simplemente caer en muchos tipo de frivolidades.

La corriente primordial de la onda de vida es, pues, la misma que en el hombre asume la forma de movimiento inspiratorio y espiratorio de los pulmones, y es el origen omnipenetrante de la evolución y de la involución del universo.¹⁷

Svara es la manifestación de la impresión en la materia, de aquel poder que en el hombre es designado con el nombre de *poder que se conoce a sí mismo*. La acción de este poder no cesa jamás. Siempre está operando, y la evolución e involución son la verdadera necesidad de su inmutable existencia.¹⁸

Esa *impresión*¹⁹ en la materia constituye el punto de partida de la experiencia estética. Solo es posible su experiencia en los principios constitutivos o niveles intermedios del hombre, donde se produce el choque emocional, y desde donde es posible la consciencia.

Aunque los tattvas guardan vinculación directa en todos los planos con los símbolos elementales –del éter, aire, fuego, agua y tierra. Los tattvas no son simplemente los cinco elementos aislados. Están agrupados entre sí, y de ese modo son usados para diferentes fines. Son las unidades más primordiales de cualidad vibracional profunda, útiles como herramienta afinatoria de la materia en todas sus frecuencias y planos.

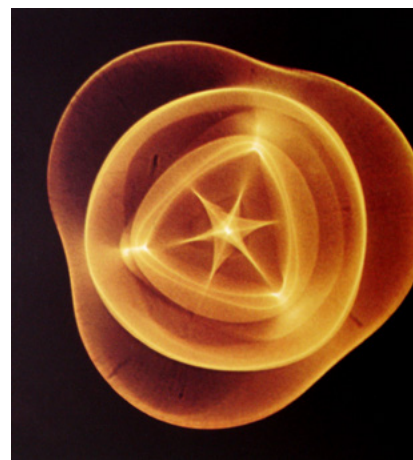
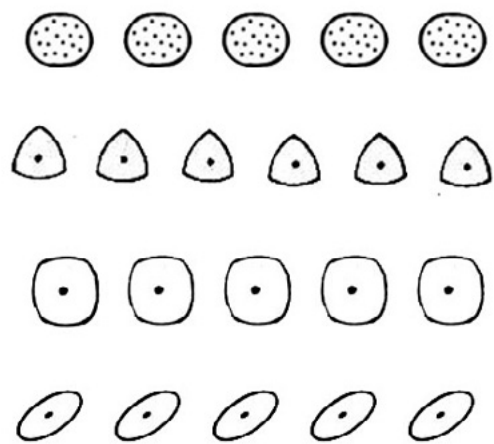
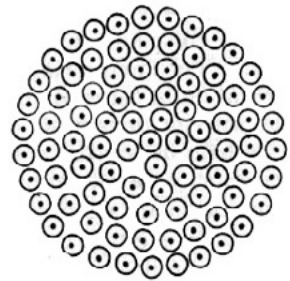
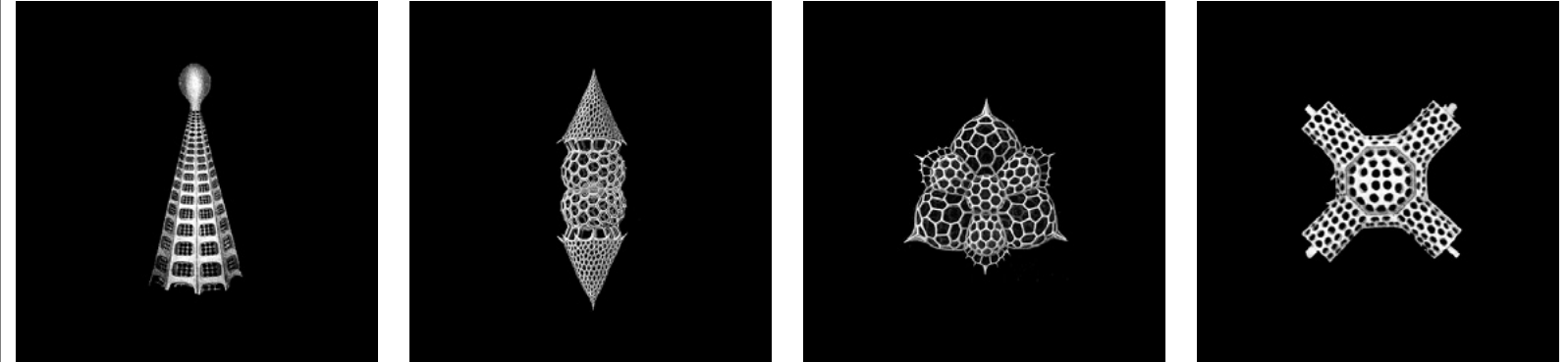
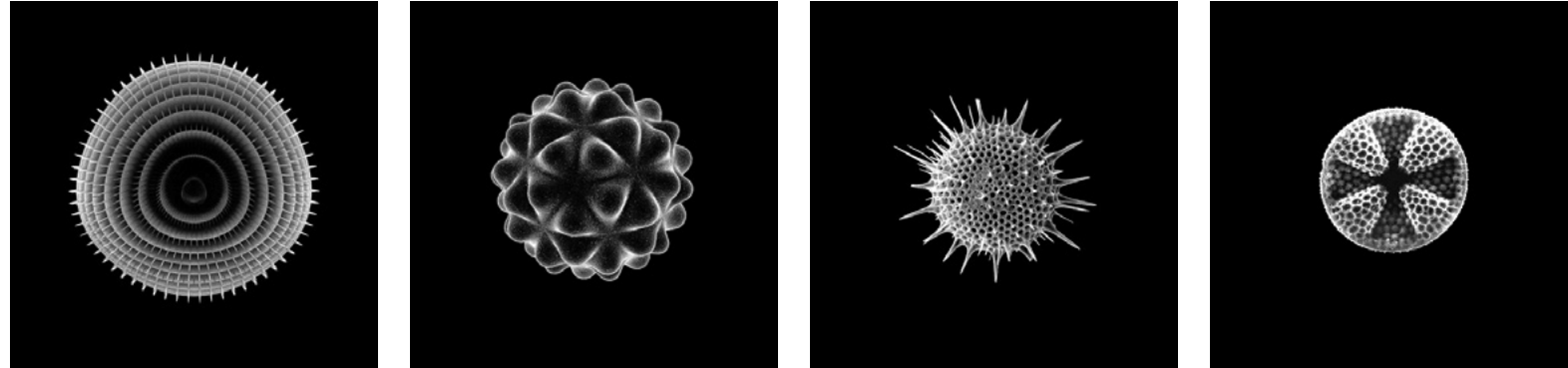
Sus formas y colores primarios serían llaves tántricas de ilimitado poder hasta el punto de aportar y restar vitalidad a cualquiera que sea la materia con la que se relacionen. Son utilizados para hacer visualizaciones relacionadas

16 *Ibíd.* p.34ss

17 RAMA PRASAD, M.A. *Las fuerzas sutiles de la naturaleza*. Ed Kier, 1999. (1ª-1964) (p. 22)

18 *Ibíd.* p.22

19 Recordemos el aspecto de *impresión* que señalamos en el cuadro fenomenológico del principio del libro.

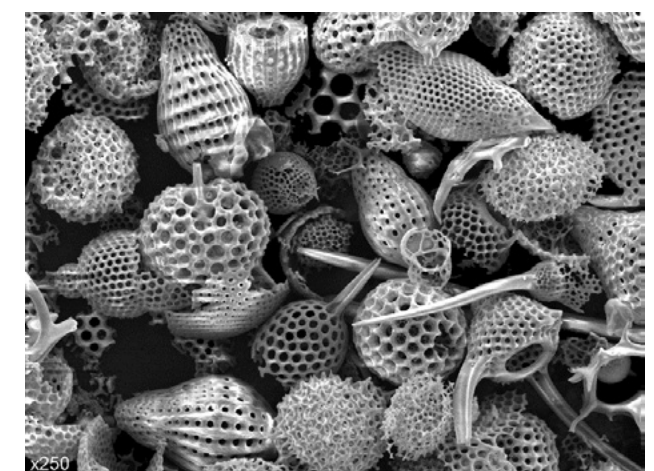
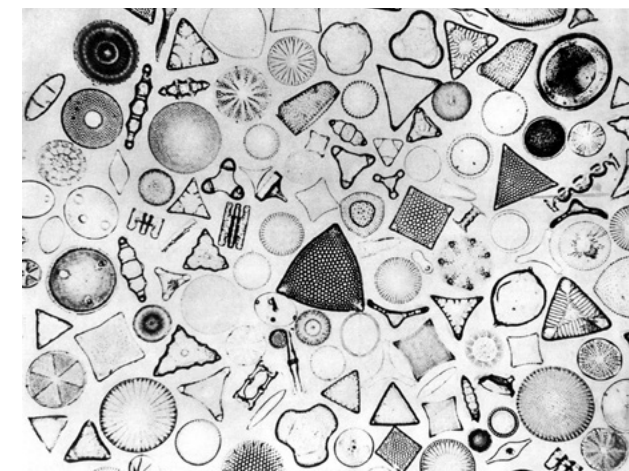


A la izquierda las primeras combinaciones de tattvas.
A la derecha imagen de Cymatics cuya coincidencia con los anteriores nos muestra su relación con la forma original.

La dos primeras corresponden a imágenes de pólenes y las siguientes son dibujos de diferentes tipos de radiolarios, realizados por Ernst Haeckel.

Relacionamos directamente las formas y leyes que rigen los yantras y los tattvas como mónadas con estas estructuras de organismos de sorprendentes características en términos de forma-función-poder yántricos. Prueba de ello son las tierras diatomeas y sus usos.

En ellas se pueden ver desde estructuras curvas a otras más constructivistas o 'arquitectónicas'.



Imágenes planas y tridimensionales de radiolarios captadas con microscopio.

con el uso y potenciación de la creatividad partiendo del equilibrio interno. En relación directa con las formas 'microfisiológicas', están considerados dentro de los niveles más profundos de conocimiento, y solo unos pocos individuos se encuentran realmente capacitados para integrar y discernir dentro de sí, pues hasta la aproximación y uso incorrecto puede producir efectos físicos, psíquicos, etc., de carácter irreversible, no asumibles si la persona no está preparada para integrarlos. Su estudio constituye uno de los aspectos más esotéricos o recónditos de la ciencia del conocimiento. Su práctica se encuentra restringida a iniciados debido a su gran poder creador-destructor que puede llegar a afectar gravemente a la integridad psico-física del practicante, actuando sobre la salud y la enfermedad. No están sometidos a libre interpretación, aunque sí a libre albedrío. Es por ello por lo que se debe hacer un correcto y cualificado uso de los mismos. Incluso a ellos se otorga la clave de la proximidad a la inmortalidad, para la que no todos estamos preparados en igual medida.

Constituyen la práctica más próxima a las modernas teorías del caos y de física cuántica, mayormente conceptualizada en occidente en el último siglo, y sin embargo formuladas y practicadas no con fines únicamente físicos, materiales, hace casi 3.000 años por el hombre en la India./[

Únicamente podemos hacer constar la existencia de los tattvas. Su mínima comprensión exige una penetración filosófica profunda basada en la práctica experiencial y experimental. Su importancia es crucial entroncando con los más actuales investigaciones científicas, y debemos tenerlos en cuenta al profundizar en el origen y uso del poder de la forma.²⁰ Su relevancia hace que poco a poco occidente siga bebiendo de las fuentes orientales donde permanece viva y articulada la memoria más sutil, y que algunos, tratemos de vivificar su corriente. Es un fino camino que al menos se halla trazado para quién esté en disposición de recorrerlo.

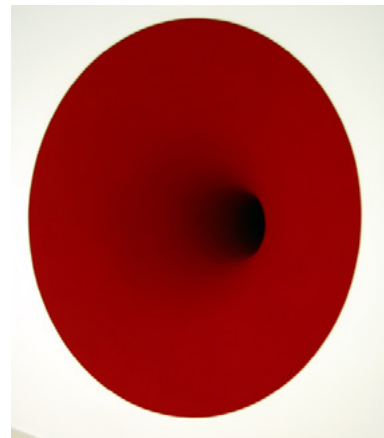
36 Tattvas del Sivaismo de Cachemira

Los tattvas, considerados por las diferentes escuelas de pensamiento hindú, son abordados específicamente en el Shamkya. Según los casos difieren en número. El Sivaismo de Cachemira los considera como 36. Tal corriente de interpretación tántrica es especialmente relevante para nosotros por ser a la que pertenece Abhinavagupta, quien con mayor profundidad desarrolló las teorías de Rasa. A pesar de ser un poco extensa su enumeración, la presento aquí en este formato explicado en español por Gabriel Pradipaka. Dejo las transliteraciones del devanagari originales porque así se podrá ver la diferencia, por ejemplo, entre kalā y kāla.

Sus diferentes matices se hacen comprensibles cuando ya hemos recorrido su significación. Digamos que partir de las etiquetas de una clasificación sería erróneo. Solo la realidad de base puede agruparse para retornar al origen, síntesis y consciencia.

Nos interesa la posibilidad de realizar su interpretación, una vez más, desde el punto de vista de la forma, de la luz, la dualidad, las tres y las dos dimensiones que menciona, el desarrollo hacia la comprensión de la realidad plástica, la concepción de lo psíquico como órgano, la aproximación a la Naturaleza, etc.

²⁰ Aquí se requeriría investigación con los terrenos de la física, la geología, biología, la práctica que de ellos se hace en India y Tíbet, etc



Arriba. Anish Kapoor.

Abajo. Radiolarios.

Tattvas, mónadas, yantras.

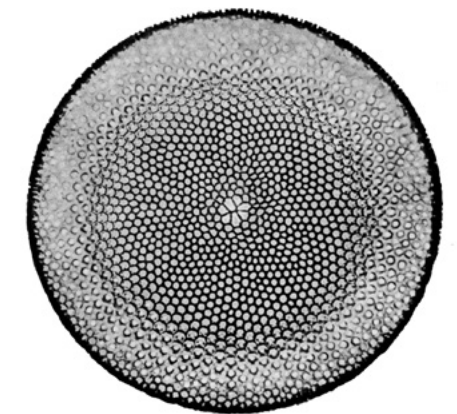
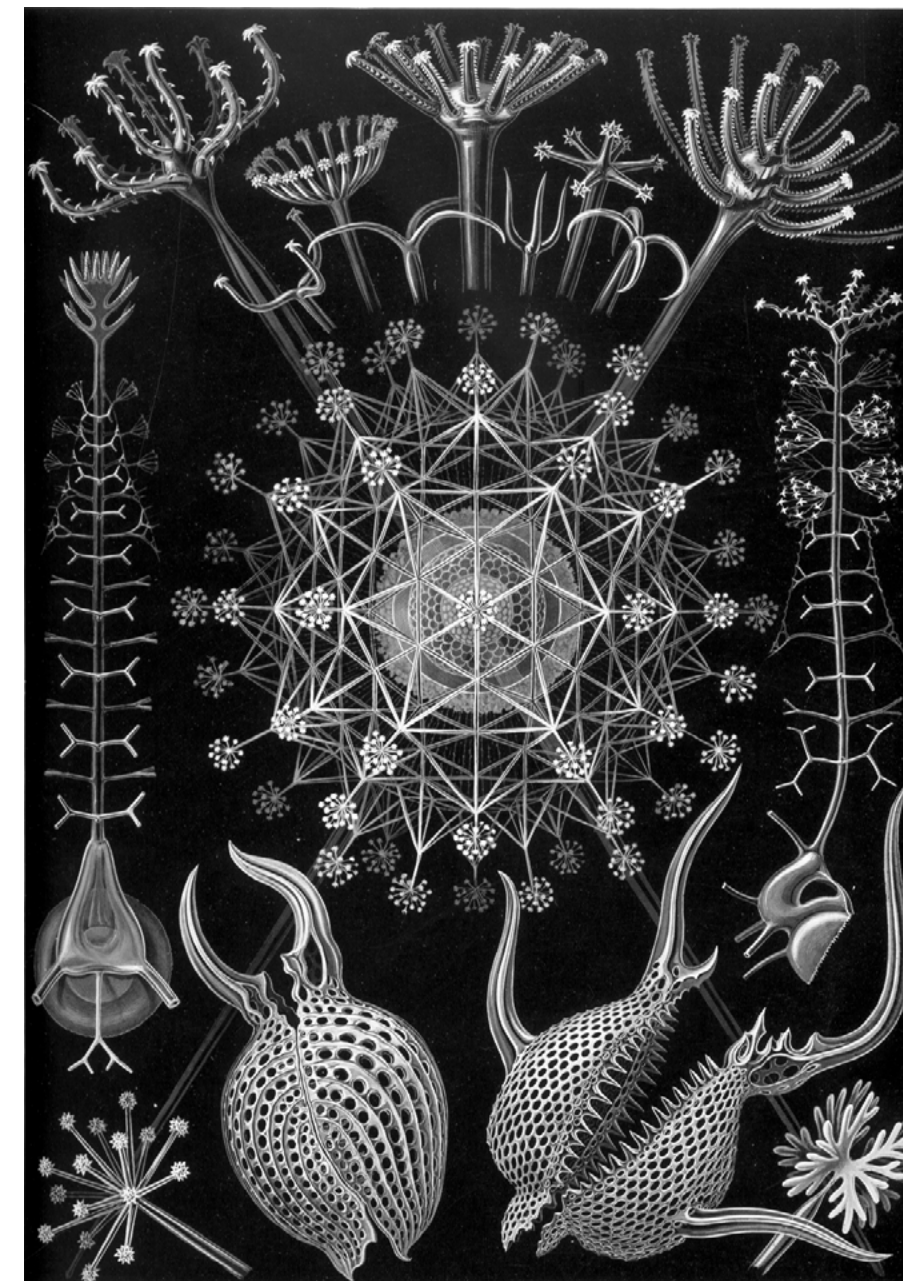
Los *tattvas* nos presentan una aproximación de conjunto, una *concepción* del sistema en el que se mueve una TYD, que representaría una interpretación plástica y estética.

PARAMAŚIVA (El Supremo Śiva o Fuente de todo)²¹

1. Śiva

Aun cuando está más allá de toda descripción, se podría decir que Él es el verdadero "Yo". Śiva está lleno de Cicchakti (Cit + śakti) o el Poder de

²¹ Gabriel Pradīpaka



Fotografía de radiolario con microscopio.

Ernst Haeckel

La imagen del radiolario central ilustra la idea de *espacio-forma* como aproximación más fiel y 'objetiva' a la materia.

la Consciencia. Tanto Śiva como Śakti emergen de Paramaśiva o el Śiva Supremo. En Paramaśiva no hay ni siquiera la sutil “dualidad” de Śiva-Śakti. Todos los tattvas emergen desde esa Realidad.

2. Śakti

Está más allá de toda descripción también. Sin embargo, se podría decir que Ella es el verdadero “Soy”. Śiva y Śakti constituyen el verdadero “Yo Soy”. Śakti hace a Śiva consciente de Sí Mismo, pero de cualquier manera no se puede establecer ninguna separación entre ellos. Śakti es, por así decir, una muy sutil “tensión” sobre el infinito y estático cuerpo de Śiva. De Ella surge el resto de los tattvas y, de hecho, ellos son Su forma. Hay absoluta unidad entre Ella y el resto de los tattvas. Está llena de Ānandaśakti o el Poder de Bienaventuranza. [o placer supremo]

[Yo-soy es la unidad que posibilita el acto creativo. Penetramos la *forma*, que nos da *materia* y *fuertza* para explayarnos. No hay siquiera una sutil dualidad entre esa *forma* y el artista, que también es receptor, y esa *forma informada* que es acto creador. La forma informada es el contacto con la Belleza que trasciende los sentidos en una no más que podemos llamar *real* experiencia. Entre ellos fluye continuo el jugo del Placer, que se come y degusta a sí mismo, perdiéndose y visualizándose. Amándose en otro, en Uno mismo. Es la *visión transparente* en *Sí Misma*. Luz sin sombra]

ANĀŚRITAŚIVA (Śiva sin categorías)

3. Sadāśiva o Sādākhya

Sadāśiva es la morada de la Icchāśakti o el Poder de Voluntad. Aquí aparece un universo neblinoso. La consciencia es “Yo soy Esto” (Yo soy este universo neblinoso). El universo es todavía un “recién nacido”, de aquí que sea borroso. Puesto que el universo no está plenamente formado, el lado “Yo” es predominante. El lado “Esto” (universo) está aún neblinoso, no totalmente maduro.

[La Voluntad en la creación plástica. Ese motor que nos conduce a la ascensión, al asumir la experiencia de lo extraordinario en lo ordinario. Yo soy Eso. Esa voluntad, ese principio de percepción nos define difusamente como representarían los dibujos de las nieblas taoístas y zen, en la luz central de una vela en un cuadro interiorista. En ese Todo, Yo-Soy, nítido, y transparente de *visión*, aquí, Esto. Yo, me encuentro, me visualizo difusamente, como polvo de estrellas. Cosmos.]

4. Īśvara

Īśvara es la morada de la Jñānaśakti o el Poder de Conocimiento. Aquí aparece un nítido y claro universo. La consciencia es “Esto soy Yo” (Este universo nítido soy Yo). El universo está ahora totalmente crecido, de aquí que sea nítido. Puesto que el universo está plenamente formado, el lado “Esto” es predominante. El lado “Yo” está aún allí pero desbordado por la divina maravilla desplegándose ante Él.

[Una mota de polvo de estrella, un diminuto y nítido brillo en el cosmos ilumina un universo particular. Esto soy Yo. Esto (este universo) que visualizo (que ilumino) soy Yo. Así es el momento en el que esto, (mi) Obra, pertenece a ese universo que Yo veo, que surge producto de mi visión. Pero ahí esa Visión plástica es la que predomina como

<http://www.sanskrit-sanscrito.com.ar/es/trika-cuadro-de-tattva-s-1-shaivismo-no-dual-de-cachemira/503>

extraída fenomenológicamente para conformarse, darse *forma*, y dar pie al despliegue de la misma. El Poder del conocimiento. El poder del conocimiento plástico que va a implicar *en sí* misma una *formación*. Ello justifica hablar de *formación* en lugar de educación, a Esto remite.]

5. Sadvidyā o Śuddhavidyā

Sadvidyā es la morada de la Kriyāśakti o el Poder de Acción. Aquí la consciencia está completamente equilibrada entre “Yo” y “Esto”. “Esto” es el universo, por supuesto. La consciencia es “Yo soy Yo y Esto es Esto”. El lado “Yo” está ahora equilibrado con el lado “Esto”, es decir, ambos son igualmente predominantes. Ésta es la unidad en la diversidad, porque hay un universo que es diferente de Śiva (“Yo”), pero al mismo tiempo hay una subyacente unidad entre ellos.

[Desde el Poder de la Voluntad y el Conocimiento la Acción es un ‘acto reflejo’, inevitable. La Acción es el Yoga -y silpa-yoga- que no diferencia entre objeto y sujeto, por principio, por eso se da una identificación entre el sujeto y el objeto, entre esto, nuestra obra plástica, nuestro universo iluminado, y nosotros mismos. Hay un equilibrio de fuerzas, poderes e identidades entre lo que es mi obra y yo, entre el objeto y el sujeto unidos por la plástica.

No hay rivalidad ontológica. Mi universo y el cosmos son Unidad y Diversidad. No es una entelequia en su aspecto coloquial, como muchas veces interpretamos también coloquialmente las ideas platónicas. Es una entelequia aristotélica y presente en la esencia y semilla de la Naturaleza que es el interior del fruto, su Poder de Acción.

Observemos que estamos, después de una cierta dualidad superior trascendida en sí misma, en una tríada producto de ese trascender como tercer elemento, y entonces, aparece el Poder. Considero que Rojo, Azul y Verde son sus colores. *Colores luz* primarios.]

ĀNAVAMALA (Ānavamala o la Impureza Primordial que produce el resto de los tattvas en los cuales predomina la diferencia y el dualismo).

Después del Ānavamala, se generan dos Malas o Impurezas más: Māyīyamala y Kārmamala, las cuales producen más diferencia y apego a las acciones respectivamente.

6. Māyā

Māyā es ignorancia. La Māyā del Trika no es como la del Vedānta. En Trika, Māyā es un tattva o nivel “real” de la Creación. Māyā está a cargo de correr un velo sobre la naturaleza esencial de Śiva (aparentemente, por supuesto). Māyā convierte al Ser Infinito en alguien lleno de limitaciones. ¡Asombroso! Māyīyamala y Kārmamala surgen a causa de la operación del Māyātattva. Estas dos impurezas traen consigo más diferencias y apego a las acciones. A veces, Māyā es considerada como un “sexto” Kañcuka o Envoltura que encierra la consciencia con un sutil pero fuerte velo de ignorancia.

[La *ilusión* del artista se convierte en *ilusión*, y a la inversa. Entonces lo *ilusorio* da espacio plástico a la ignorancia en una obra plástica, al principio de duda, pues no existe aún la ignorancia aislada en sí misma.]

KAÑCUKAS (envolturas de ignorancia)

7. Kalā

Kalā es el primer Kañcuka o Envoltura de Ignorancia. Da la noción de “actividad limitada” a la consciencia que fue velada por Māyā. Es Kriyāśakti (Omnipotencia) tras haber sufrido una contracción. Infunde la errónea noción: “Tengo límites respecto a la acción, no puedo hacer esto, no puedo hacer eso, etc.” Este tattva es la raíz para la futura Ley Kármica, o sea, el Karma puede obrar sobre un individuo limitado a causa de la operación de Kalā que restringe la inherente “Omnipotencia” de dicho individuo.

[La limitación plástica, la fuerza de la expansión y la contracción nos hace visualizar los límites de nuestro Poder, como si fuera posible una presencia y ausencia. *Poder* (con mayúsculas) y *poder* se polarizan.

8. Vidyā

Vidyā es el segundo Kañcuka o Envoltura de Ignorancia. Da la noción de “conocimiento limitado” a la consciencia que fue velada por Māyā. Es Jñānaśakti (Omnisciencia) tras haber sufrido una contracción. Infunde la errónea noción: “Tengo límites con respecto a conocimiento, no sé esto, no sé eso, etc.”.

[La *visión* se esconde a sí misma. Desde el punto de vista plástico de una TYD.]

9. Rāga

Rāga es el tercer Kañcuka o Envoltura de Ignorancia. Da la noción de “voluntad limitada” -conduciendo al apego- a la consciencia que fue velada por Māyā. Es Icchāśakti (Voluntad Absoluta) tras haber sufrido una contracción. Infunde la errónea noción: “Me falta algo, necesito algo”, y consecuentemente surge el resultado final de esa necesidad en la forma de “Estoy pegado a algo”.

[La ilusión de la imposibilidad de abarcar todos los rincones de tu universo conlleva una sensación de pérdida de alguna parte. Es un principio de disgregación en la contracción]

10. Kāla

Kāla es el cuarto Kañcuka o Envoltura de Ignorancia. Da la noción de “partes” -conduciendo a la noción de tiempo- a la consciencia que fue velada por Māyā. Es Ānandaśakti (Suprema Bienaventuranza) tras haber sufrido una contracción. Infunde la errónea noción: “Yo no soy eterno, sólo vivo por unos cuantos años, soy viejo, soy joven, etc.”.

[La *disgregación* lleva a la consideración de la parte, y a la desolación de la parte y por tanto a la identificación con la muerte. El tiempo y la idea de la muerte son importantes motores de la realización tangible de la obra plástica, anhelo del sujeto en la permanencia del objeto. La descomposición del objeto nos conduce a la idea de la descomposición del sujeto.]

11. Niyati

Niyati es el último Kañcuka o Envoltura de Ignorancia. Da la noción

de “espacio” a la consciencia que fue velada por Māyā. Es Cicchakti (el Poder de la Consciencia) tras haber sufrido una contracción. Infunde la errónea noción: “Yo estoy aquí y eso está allí, no soy todo penetrante, etc.”.

[Aquí hay una consecuencia plástica clave para una TYD en término de *espacio*. Es el principio de diferenciación del espacio esencial del *ser* y el *espacio* como antesala del *lugar*]

12. Puruṣa

Es Śiva Mismo tras haber sufrido todas las previas limitaciones (Kañcukas). Pese a la limitación autoimpuesta, Śiva sigue no obstante igual. Este Puruṣa es el Ser interior en todos los seres. Aunque es la meta a lograrse en Sāñkhya, el Trika lo considera como sólo un peldaño en la involución/evolución de Śakti.

[Es el *aliento* de Paramaśiva que se filtra a través de esos velos de conocimiento-ignorancia y que será la entidad en la que la consciencia tenga lugar]

13. Prakṛti

Prakṛti es meramente ese estado en el cual las tres modalidades (Guṇas) permanecen totalmente equilibradas. Estos Guṇas son Sattva, Rajas y Tamas. Son las conocidas Jñānaśakti, Icchāśakti y Kriyāśakti, respectivamente, tras haber sufrido una contracción más. Cuando el Supremo Testigo (Śiva) es cubierto por el velo de Māyā y sus Kañcukas, Él “aparentemente” se transforma en Puruṣa. Este Puruṣa contempla a Su Śakti y Ella aparece ahora como constando de tres fuerzas llamadas Guṇas o modalidades. Ni Śiva ni Śakti se modificaron “esencialmente”, pero Śiva, a través de una autoimpuesta limitación, cambió Su punto de vista y comenzó a considerarse como un alma individual. ¡Interesante!

ANTAḤKARANA. Órgano (psíquico) interno

14. Buddhi o Mahat

Es la primera manifestación de Prakṛti. Buddhi constituye la facultad determinativa mediante la cual decides un curso de acción en tu vida. En suma, Buddhi es “el intelecto”. Es un tattva predominantemente sáttvico, o sea, Jñāna (conocimiento) es predominante en ella. Buddhi es también ese principio que te permite catalogar abstractamente un particular objeto, animal o persona bajo una categoría definida. Por ejemplo, “Ése es un perro”, “Éste es un sombrero”.

15. Ahañkāra o Asmitā

Es la segunda manifestación de Prakṛti. Ahañkāra constituye el limitado “sentido de yo”. En suma, Ahañkāra es “el ego”. No solamente de él, Manas, Indriyas y Tanmātras emergen, sino que todos estos principios son sostenidos también por Asmitā. Su principal característica es “la autoapropiación”. Hace del “sentido puro del yo” un hacedor, de aquí que uno de sus nombres sea “Ahañkāra o yo-hacedor”. Asocia al “Yo” puro, que es un mero testigo, con una particular acción o concepto. Por

ejemplo, “Hago mi trabajo”, “Construyo edificios”, “Te amo”, “Soy pobre”, etc. Quitemos el Ahañkāra y las oraciones quedarían así: “El trabajo se está haciendo”, “Los edificios están siendo construidos”, “Hay amor por tí”, “Hay pobreza”, etc. Suena un tanto extraño, ¿no? Bien, un mundo sin ego sería maravilloso, pero qué diablos, es imposible por ahora. Ahañkāra también da “volumen” a todo. Es la causa para este universo 3D. El ego es predominantemente rajásico.

16. Manas

Es la tercera manifestación de Prakṛti. Manas constituye una red de pensamientos. En suma, Manas es la mente ordinaria que es la fuente y la controladora de los futuros Jñānendriyas (Poderes de percepción) y Karmendriyas (Poderes de acción). Otra de sus funciones es enderezar y colorear la primitiva imagen que se forma en la retina. Manas trabaja solamente en 2D, no en 3D. El asignar la tercera dimensión es el trabajo de Ahañkāra. Manas es predominantemente tamásico.

JÑĀNENDRIYAS Poderes de Percepción (predomina Sattva en ellos)

17. Śrotra o Śravaṇa

El poder auditivo. Es esa energía que ordinariamente circula por los órganos de audición (oídos).

18. Tvak

El poder táctil. Es esa energía que predominantemente circula por la piel.

19. Cakṣus

El poder visual. Es esa energía que ordinariamente circula por los órganos de la vista (ojos).

20. Jihvā o Rasanā

El poder gustativo. Es esa energía que ordinariamente circula por el órgano gustativo (lengua).

21. Ghrāṇa

El poder olfativo. Es esa energía que ordinariamente circula por el órgano olfativo (nariz).

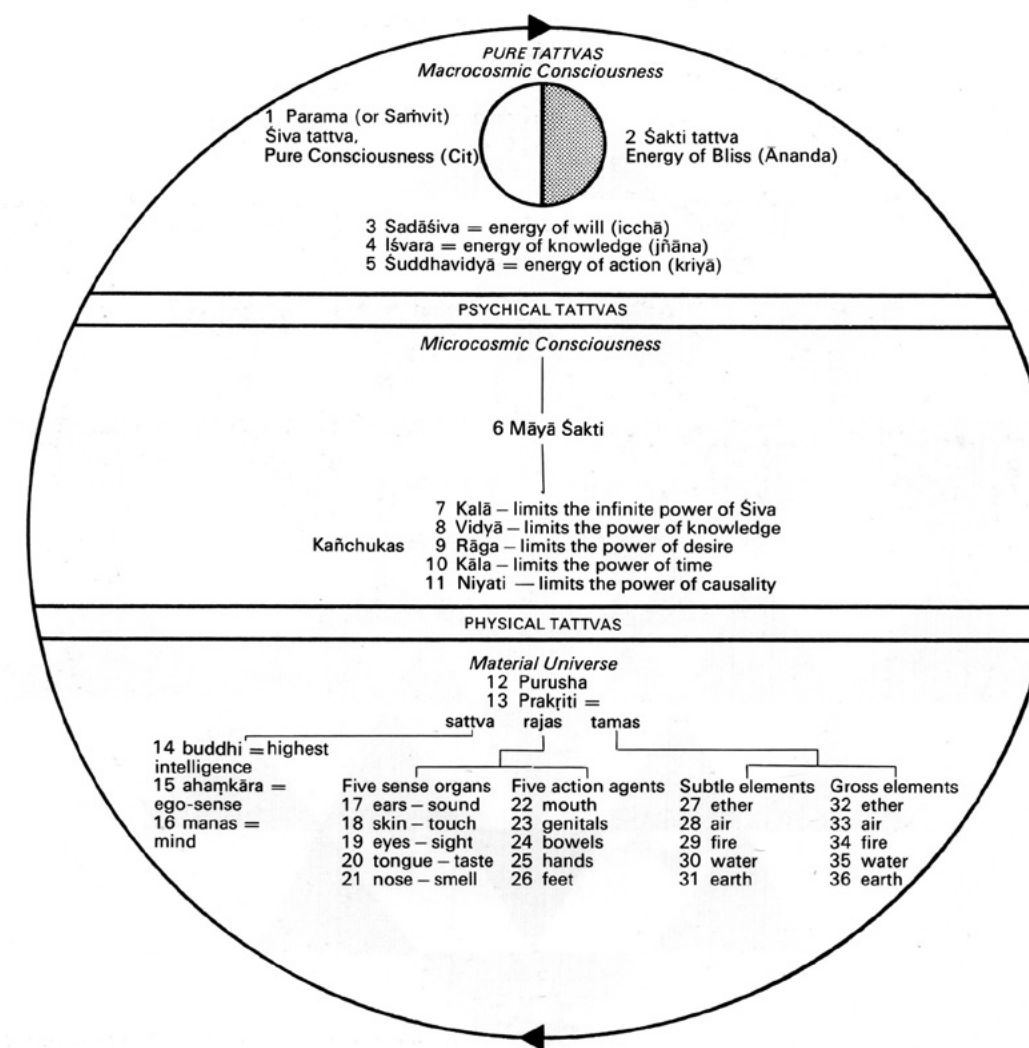
KARMENDRIYAS. Poderes de Acción (predomina Rajas en ellos)

22. Vāk

El poder del habla. Es esa energía que ordinariamente circula por el órgano del habla (boca).

23. Pāṇi

El poder prensil. Es esa energía que ordinariamente circula por los órganos prensiles (manos).



24. Pāda

El poder locomotivo. Es esa energía que ordinariamente circula por los órganos locomotivos (piernas y pies).

25. Pāyu

El poder excretorio. Es esa energía que ordinariamente circula por el órgano excretorio (ano).

26. Upastha

El poder de la actividad sexual y la tranquilidad. Es esa energía que ordinariamente circula por los órganos de la actividad sexual y la tranquilidad (genitales).

TANMĀTRAS. Elementos sutiles (predomina Tamas en ellos)

27. Śabda

Sonido como tal. Puedes reconocer diferentes sonidos a causa de este

sonido patrón.

28. Sparśā

Toque como tal. Puedes reconocer diferentes tipos de toque a causa de este toque patrón.

29. Rūpa

Color como tal. Puedes reconocer diferentes colores a causa de este color patrón.

30. Rasa

Sabor como tal. Puedes reconocer diferentes sabores a causa de este sabor patrón.

31. Gandha

Olor como tal. Puedes reconocer diferentes olores a causa de este olor patrón.

MAHĀ-BHŪTAS Elementos burdos (predomina Tamas en ellos)

32. Ākāśa

El espacio o armazón tridimensional dentro de la cual existe todo el mundo físico.

33. Vāyu.

Todo lo que es gaseoso. Entonces, no es únicamente el “aire” ordinario.

34. Agni o Tejas

Todo lo que contiene calor y color. Entonces, no es únicamente el “fuego” ordinario.

35. Āpas

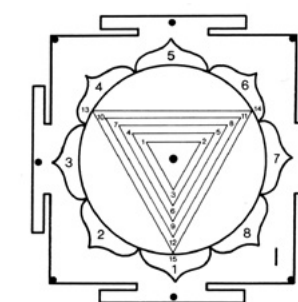
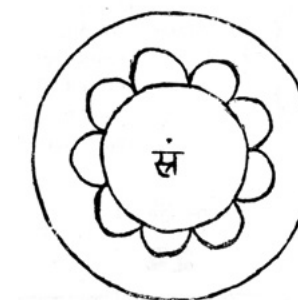
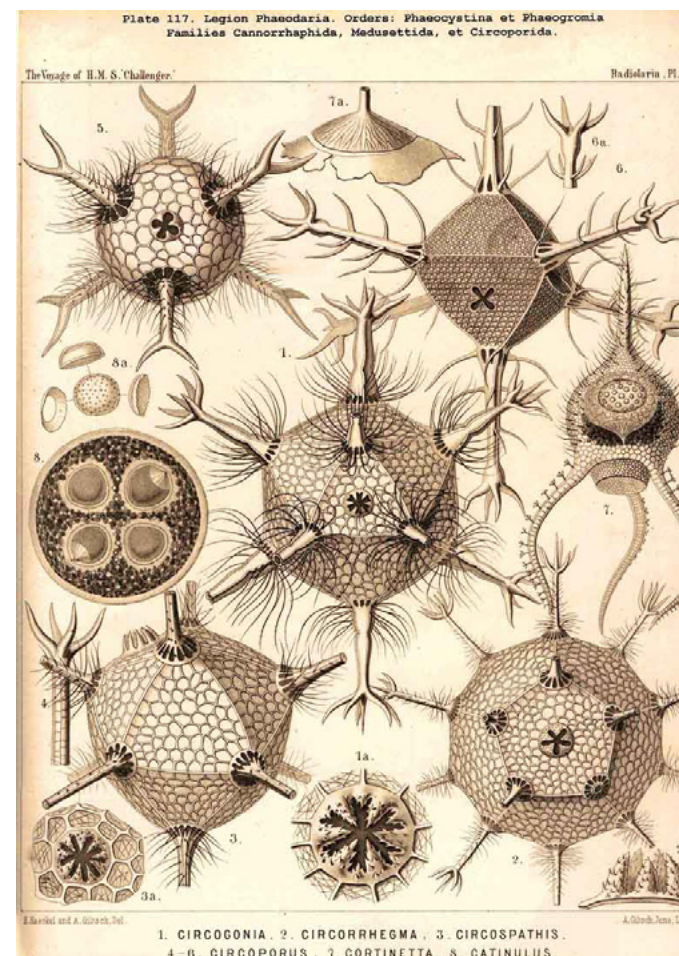
Todo lo que es líquido. Entonces, no es únicamente el “agua” ordinaria.

36. Pṛthivī

Todo lo que es sólido. Entonces, no es únicamente la “tierra” ordinaria.

Materias sutiles contenidas en la manifestación

Los *tatvas* nos conducen a la consideración de la materia ampliada a aspectos que en occidente no son considerados como tal.



Āvaraṇa (surrounding) deities invoked in the Kālī Yantra. In the 15 angles of the triangle: 1 Kālī, 2 Kāpālīnī, 3 Kūla, 4 Kunkulā, 5 Vīrochīnī, 6 Vīpachī, 7 Līlā, 8 Ugraprabhā, 9 Dīptā, 10 Nīlā, 11 Chanā, 12 Bālā, 13 Mātrī, 14 Mudrā, 15 Mā. In the 8 lotus petals: 1 Brahmī, 2 Indrā, 3 Māhēsvarī, 4 Cāmāṇḍī, 5 Kaumārī, 6 Aprāṇṭī, 7 Vāhī, 8 Nārsimhī, and the traditional deities of the eight regents of space. After the tantric work Kālī Tantra

lza. Ernst Haeckel. Radiolarios.

Arriba. Yantra de protección de deudas y peligros [S-68-A].

Kali Yantra [YTRS-55]. Sri Yantra. Rajastan, s.XVIII.

En ellos podemos ver su relación directa con los radiolarios y la presencia del *bindu* o *mahabindu* que se halla presente en la morfogénesis atómica y celular de la vida.

Se pueden agrupar del siguiente modo:

1. **Materia vital.** *Prāna*, que tiene por centro el Sol, con sus ciclos.
2. **Materia mental.** *Manas*, con el Manu por centro.
3. **Materia psíquica.** *Vijñāna*, que tiene a Brahma por centro.
4. **Materia espiritual.** *Ananda*, con Parabrahman como substrato infinito. (FSN,24)

Cada uno tiene su propia esfera y referencia luminaria (su referencia o ‘punto de fuga’) a modo de soles que se denominan *Devas*. Cada esfera es el universo consciente de sí mismo y posee su centro y su atmósfera. Desde el aspecto cíclico lunar negativo se da el movimiento hacia el solar positivo inmediato.

Así se unen en la *forma* materia y proceso. En nuestra TYD, así se fusionan el ABC y el 123 yántrico como medio de *realización*. Los límites en los que nos resulten de utilidad el conocimiento de estos sutilísimos procesos habremos de marcarlos nosotros. En ellos situarán algunos los límites de la locura. Pero no debemos nunca olvidar su profunda integración, que si bien es necesario separar para comprender, como ya hemos dicho, es necesario mantener unida para seguir aprehendiendo.

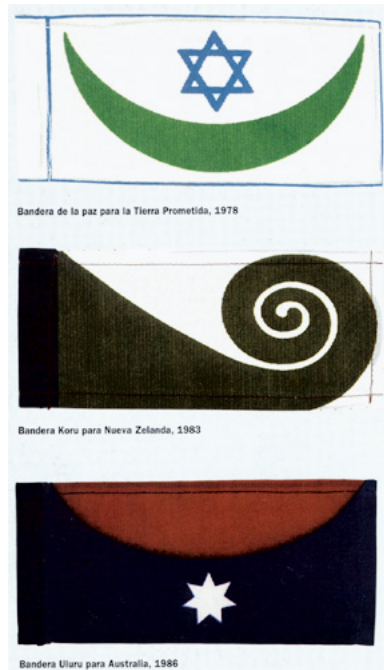
Así, el estudio, comprensión, o simplemente diferenciación de estas materias –vital, mental, psíquica y espiritual-, de estos materiales, estaría incluido dentro de una TYD fundada sobre la consciencia.

Independientemente de nuestro uso cualificado, su teoría metafísica aplicada nos marca unas referencias para la comprensión simbólica y profunda de las formas. Nada que ver con unos cánones rígidos de cómo ha de ser la medida del Arte, pero sí unas referencias concretas de la meta-dimensión que lo constituye.

Formas sintéticas de este tipo subyacen a la denominada geometría sagrada, proporciones áureas, etc., de alto grado de abstracción. Su gran poder se hace manifiesto en las abstracciones geométricas más comunes, en los símbolos de cohesión cultural focalizada, como las banderas, que en muchos casos marcan barreras de identidad cultural mal entendida, dividiendo la cultura en forma de regiones competidoras y naciones. Estas no solo son diferenciadas sino separadas para hacer prevalecer no solo la natural *identidad* sino la *identificación* exclusivista excluyente.

Si reflexionamos un poco podremos intuir cómo símbolos, aparentemente muy básicos adquieren una tremenda fuerza de cohesión y separación ya en el ámbito más ordinario. En el un poco menos ordinario, los artistas tenemos mucho que decir con nuestras formas y lenguajes.

Por poner un ejemplo, Hundertwasser, artista de insigne importancia en las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo más allá de las vanguardias históricas, realizó una labor partiendo del simbolismo de las religiones, naciones, y banderas. Propuso una reunificación a través de los propios símbolos aportando la idea de comenzar por una imagen común representada en una bandera que partía del respeto y conocimiento profundo de dichos símbolos esenciales.



Banderas propuestas por Hundertwasser a las Naciones Unidas. Símbolo, esencia, identidad.

4.1.3. MAHABINDU. UNIDAD ESPACIAL

Después de mencionar las formas elementales en concepto de energía, procederemos a presentar las partes que organizan la estructura de un *yantra*.

Desde un punto de vista analítico, el movimiento del punto genera una línea y el barrido de esta, un plano. En relación al alineamiento que propongo, el plano a la altura de los ojos conformaría una línea y una línea vista de canto el *punto*, horizonte y su punto de fuga, de modo que respondería a un *punto de vista sintético*. Esta doble direccionalidad y potencialidad es la que le da el valor expansivo y contractivo al *bindu*, que saltaría a una cuarta dimensionalidad que a su vez se relacionaría con más planos.

En todo yantra encontraremos ubicado un punto. Éste es considerado el hogar del espíritu, cuyo estado se halla representado por la singularidad específica del yantra, que constituye su manifestación exterior.

Se denomina *bindu* y en él reside la máxima concentración de energía funcionando como un almacén, una batería de la que se nutren de energía las demás formas²². Simboliza el punto más álgido del elemento *éter*. El *bindu* se encuentra rodeado por sucesivos recintos, que podemos encontrar no solo en su representación gráfica de yantra sino en la estructura arquitectónica tridimensional alojada en los templos. Se trata del *cenit de la abstracción*, solo visible desde el abatimiento de la mirada del que hablábamos en el inicio del trabajo refiriéndonos a la *cosmología*.

Es simplemente una referencia visual distinta, una localización más elevada del punto de vista respecto al fragmento de visión más ordinario, por el que solo accedemos a un fragmento.

El punto del foco

Las formas que envuelven puntos, líneas, triángulos y cuadrados representan distintas modalidades de energía. El punto (*bindu*) es el aspecto focal de la energía.²³

Es importante la comprensión del punto primordial en este aspecto de punto focal, de un foco de irradiación cónica. Una TYD estará determinada por la multiplicación, movilidad y amplificación de los puntos focales abriendo un *espacio topológico* pleno²⁴. La amplificación del punto llega a identificarse con la línea circular, exterior, que desde la altura coincidiría con la línea del horizonte, y que la *perspectiva* traza y contempla de forma rectilínea. El punto funciona a modo de atractor y fuente de fuerza y potencia. Es la referencia luminaria, el astro regente de planos pequeños y grandes, conviviendo y relacionándose con los astros de otros planos. De modo análogo nuestro astro es nuestro ojo que introduce la imagen como formación a la luz de lo mental.

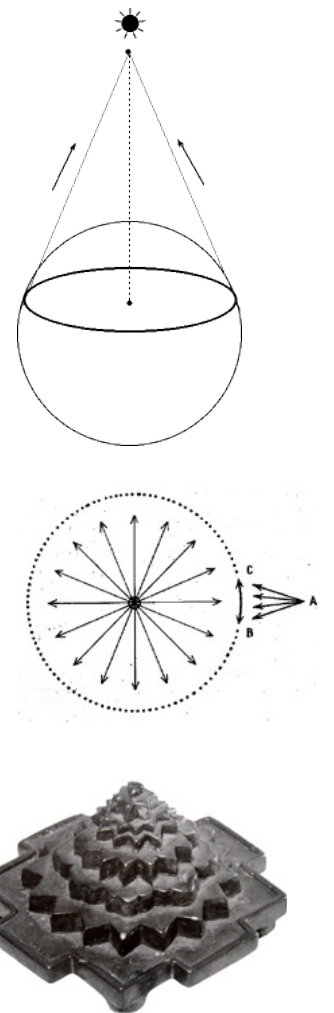
Cuando el mandala es utilizado para meditar la consciencia es enfocada en dicho punto, siendo ese el modo en que la conciencia centrada adquiere *poder* –poder de *acción* y *realización*–, que de otro modo se hallaría dispersa. Tiene correlación y entrada en la visión específica a través de otro punto ubicado en lo alto entre las cejas, donde hombres y mujeres lo señalan con un punto rojo denominado *bindi*, o ‘tercer ojo’.

En este punto el astro, el sol, se identifica con *el Ojo*, gran ojo que reúne al de la carne, la mente y el espíritu, como receptor y emisor de una especial visión. El hombre como antena.

De algún modo el hombre desde su visión y proyección en el dibujo es el astro que irradia desde su brazo y a través del dibujo de su gesto todo su mundo humano imaginario.

Métodos de emanación y absorción

Existen dos modos de realizar el dibujo de un yantra, uno por *emanación* sucesiva o difusión (*vistara*) y otro por *absorción* o retirada sucesiva



El ángulo CAB describe nuestro ángulo y cono de visión desde A, lo que nos da una visión parcial BC de la totalidad. Elevando A hacia la vertical podrá vincularse o alinearse al punto central, que marca el eje fundamental.

Bronce. [TW-56]

El yantra puede aparecer representado en múltiples formas y materiales. Esta es una presentación escultórica, tridimensión de visión tridimensional. Los templos son una presentación arquitectónica en la que se inserta el Arte. La comprensión de la visión mandálica nos ofrecería un nivel más elevado respecto a un ángulo referencial, una mayor amplitud.

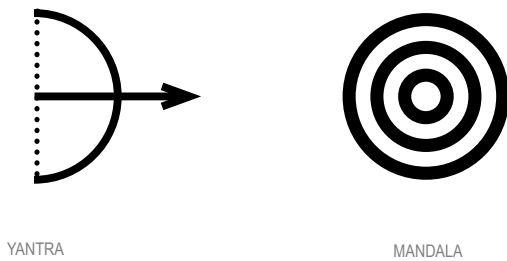
22 RAMACHANDRA RAO, S.K. *Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*. Ed. Sirio, Málaga, 1990 (p.24)

23 *Ibid.* p 24

24 Podríamos indagar en qué medida, cualidades de la concepción topológica son trasladables a una TYD.

(*samkocha*)²⁵, dependiendo del carácter creativo o destructivo, activo o retroactivo del que procedan, sin entender en ello un valor positivo o negativo. En el caso de estar destinado a la meditación le es propio el método de absorción o asimilación, cuyo movimiento y energía va dirigida al punto central desde la periferia.

Para diferenciar yantra y mandala hemos creado dos imágenes modelo: imagen del *yantra* como la forma de un arco y una flecha en tensión y movimiento, y el *mandala* como la diana a la que se dirige y a cuyo movimiento isotrópico radiante está sujeto.



Nuestra TYD no está específicamente denominada *mandálica* debido a la proyección de imágenes volcadas desde un punto de vista de emanación de la *forma*, así como por la acción real y libre albedrío del hombre respecto a lo trascendente. Esto no excluye que puedan desarrollarse formas en otro nivel de análisis tanto por emanación como por absorción según los casos y según el carácter del trabajo.

El Dibujo *yántrico* es una acción dirigida hacia un fin y en la que se encuentra involucrada la consciencia. Es un acto mágico por el cual el hombre constituye el elemento activo que lo dinamiza. Por ello no se puede decir que únicamente esté destinado a la meditación.

Punto focal

En una TYD, uno está continuamente sujeto, conectado como por un hilo imantado, a este punto del foco mencionado, respecto al cual quedan ‘afinados’, orientados los fenómenos plásticos.

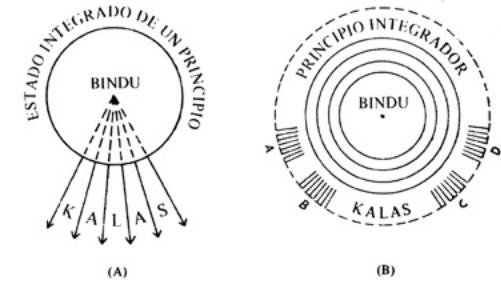
Del mismo modo que la luz ha de ser ceñida, alineada en el eje de foco para salir a través del obturador de un cámara fotográfica como imagen construida, nítida, enfocada, articulada, así muchos puntos en otras esferas, actúan como puntos de enfoque, aportando claridad y transparencia interna a la imagen –y al hombre–, a las sucesivas capas o pieles que la contienen, quedando de ese modo fusionada la forma externa y ornamento a su núcleo interno, su matriz, nervio neuronal, su estructura arquetipal. Cada nivel o plano, cada *forma*, tiene su propio punto o foco de conexión. En el cuerpo humano se hallan identificados los principales, los *chakras* que se alinean a un eje central que los contiene y marca la tendencia de elevación hacia el foco atractor superior. Pero existen muchos otros que constituyen una vía de investigación y que conforman la estructura holónica y holística integrada.

25 *Ibíd.* p.24

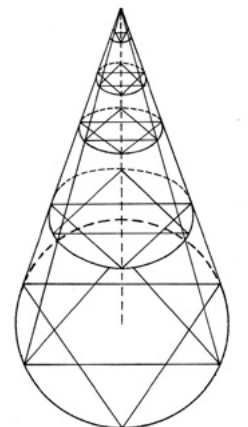
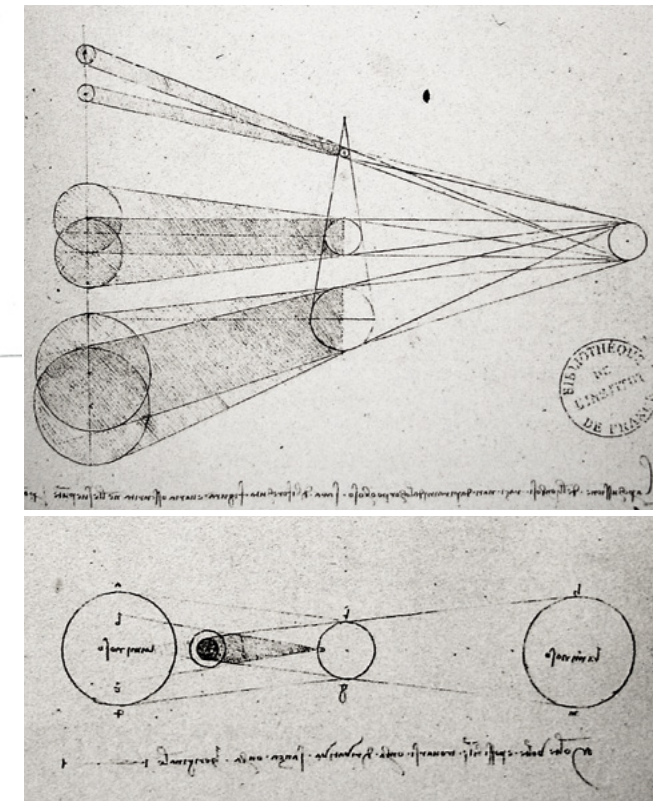
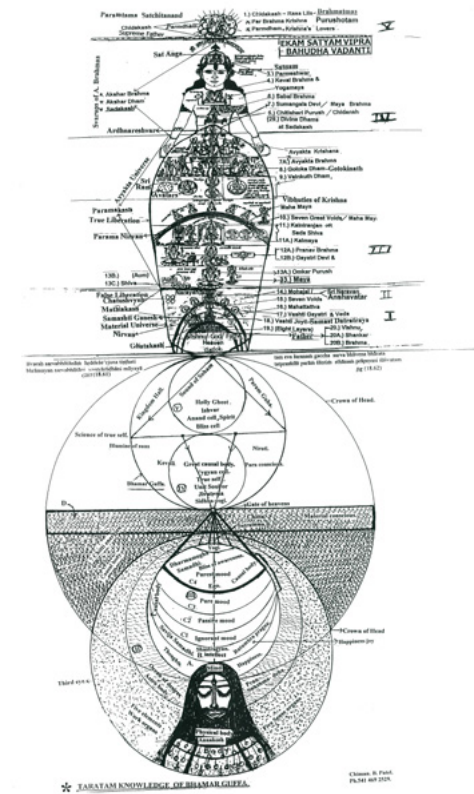
Punto de fuga

La concepción perspectíca de *punto de fuga*, así como nociones fundamentales de óptica que conocemos, nos sirven de modelo para introducirnos en la parcela de estos vectores yántricos. La visión mandálica y yántrica es la que la trasciende y ancla ese foco al espíritu, al corazón, y los demás nódulos involucrados, reuniéndonos de nuevo con el espíritu absoluto o abstracción, con la que entramos en contacto por medio de la experiencia gráfica y su trama –o *tantra*- lineal. En una TYD se correlacionarían con articulaciones donde las líneas son entendidas como tirantes tendones o tensores. También son puntos por donde el espíritu escapa o penetra y así se expande.

Una vez más los dibujos de Leonardo ilustran estos aspectos, que en este caso situamos junto a los trabajos de Marcel Duchamp cuya relación formal recalcamos. El juego de la luz, la proyección, el mecanismo, la utilización del símbolo genérico del mandala -del punto rodeado del círculo-, nos ofrecen un viaje formal a las proyecciones y simbolismo relacionado con el yantra.

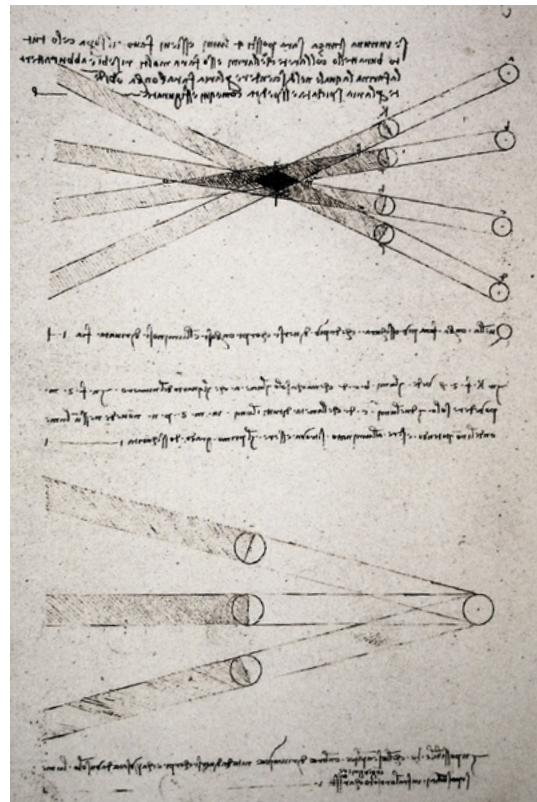


[CO,222]



[TW,15-A]

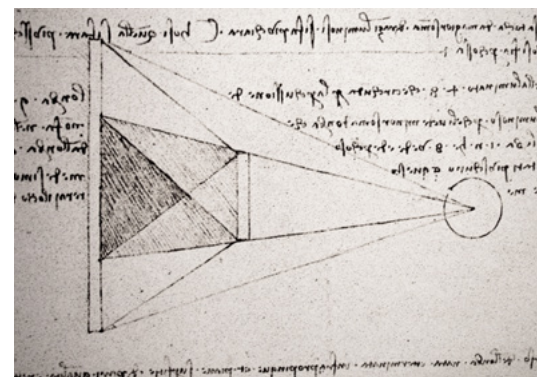
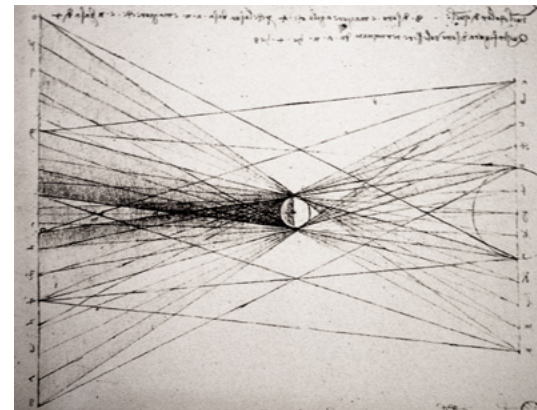
Leonardo.



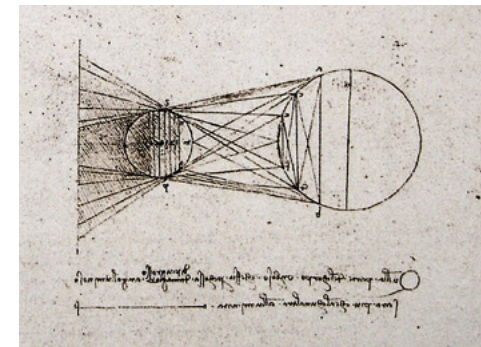
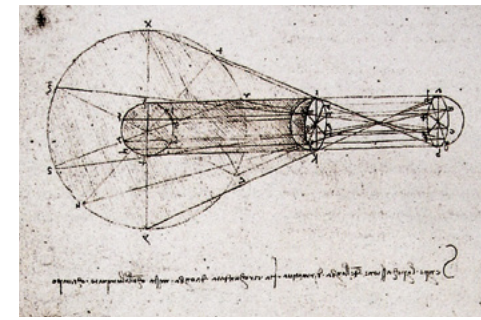
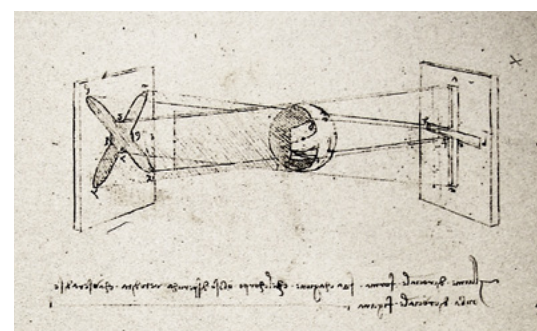
Leonardo.

Una vez más los dibujos de Leonardo ilustran estos aspectos, que en este caso situamos junto a los trabajos de Marcel Duchamp cuya relación formal nos parece interesante considerar. El juego de la luz, la proyección, el mecanismo, la utilización del símbolo genérico del mandala -del punto rodeado del círculo-, nos ofrecen un viaje formal a las proyecciones y simbolismo relacionado con el yantra.

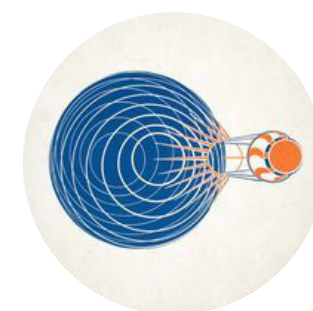
Del círculo al cuadrado, proyección desde lo no manifestada a lo manifestado.



Proyección de los parámetros esenciales de la composición contemplados en el Vastu Sastra.

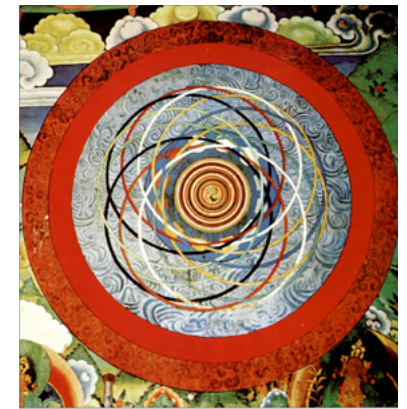
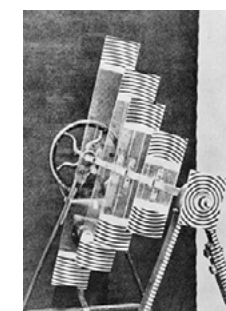
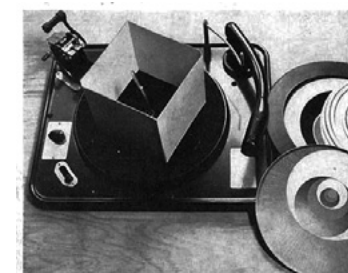
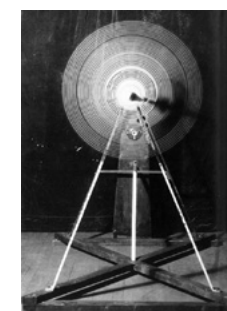


Leonardo.



Discos con espirales, de M. Duchamp. 1923.

Eran presentados en mecanismos diseñados para experimentar los efectos del movimiento sobre la percepción.



Mandala budista de un templo de Bután. [MM-10]

Ilustra la creación del cosmos por el movimiento circular de las fuerzas primarias. Por esta acción los elementos dan vueltas en la existencia y los cuerpos celestiales son puestos en movimiento. Doce círculos astrológicos con los colores del arco iris más el negro y el blanco describen las órbitas del sol, la luna y las estrellas a través de las estaciones.

4.1.4. EL MANTRA. UNIDAD SONORA

El nombre del sonido

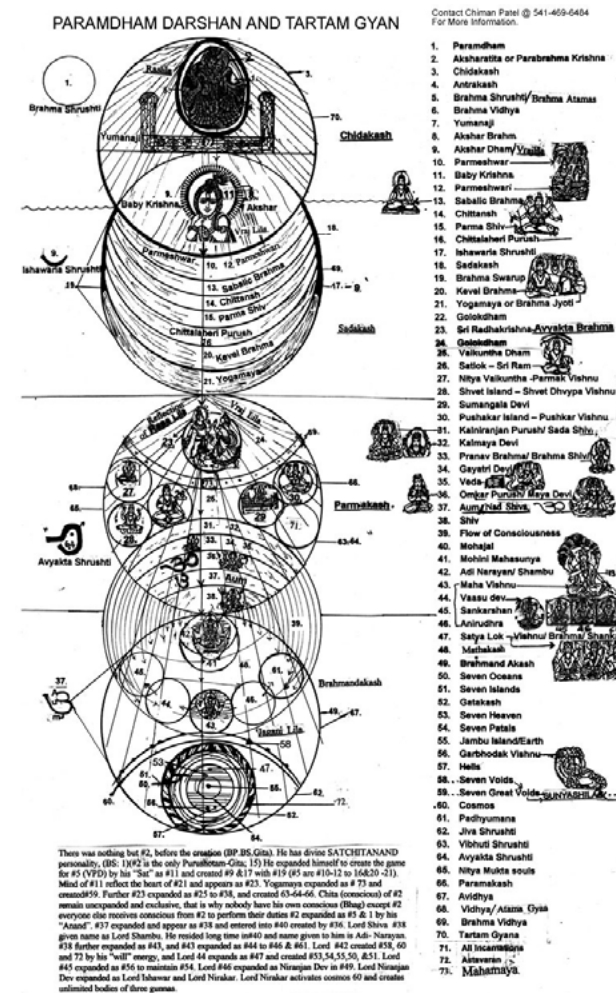
Recordemos que *yantra-mantra-tantra* es la tríada insoluble en la que se encuentra integrado el yantra.

Mantra guarda relación con el sonido que emitiríamos si cerráramos los ojos y quisiéramos conectar con nuestro ser interior sin palabras, un sentir, como si de una nana vibrante se tratara. Un murmullo. Mmmmmmm.

Es la onda que habita la forma y una comunicación con nuestra corriente, con nuestro humor y rumor interior. Se abre o se cierra la puerta a su corriente con el flujo de nuestra respiración, y la quietud de su descanso. Por ello quedará inscrito el *mantra* principal en el interior del *yantra*, en *silaba-semilla*, ocupando el lugar principal junto al *bindu* o *mahabindu*.

Éter y sonido son en esencia coincidentes. Su concepto es mostrado a través de la escritura de su palabra correspondiente, que lo convierte en *grafismo*. El mantra es la modulación del sonido. La palabra es su expresión. El primer mantra, el más cercano al origen es el “Om”, mantra primordial o de cabecera que subyace a los demás. Ya nos resulta familiar encontrárnoslo en occidente. En él se halla explícitamente descrito el nacimiento de la *forma* desde los elementos primordiales. En su desarrollo gráfico queda impreso el rastro del primer aliento y las presencias primarias que nos ayudarán a entender la constitución de la *forma*. La línea es un modo de expresar su respiración. En el cuadro (YTRS-38-2) podemos ver cómo en la forma lineal de la silaba primordial OM propia el éter, son de nuevo hallados los cinco elementos, recordándonos que no es posible su separación.

Ello nos da idea de la gran complejidad estructural de relaciones entre los conceptos y sus símbolos si tratáramos de introducirlos en un organigrama de la realidad macro-micro-cósmica. La tradición filosófica hinduista desde



There was nothing but 02, before the creation (BP-05-Gita). He has divine SATCHITANAND personality, (05). 1 (02) is the only Purulisman-Gita; 15) He expanded himself to create the game for 05 (YTRS) by his "So" as #11 and created #9 #12 with #19 (05) as #10-12 to 10020-12). Mind of #11 reflect the heart of #2 and appears as #23. Yogmaya expanded as #73 and created #99. Further #23 expanded as #25 to #38, and created 03-04-06. Chita (conscious) of #2 remains unexpanded and exclusive, that is why nobody here has own conscious (Budd) except #2 everyone else receives conscious from #2 to perform their duties #2 expanded as #9 & 1 by his "Anand" #17 expanded and appear as #78 and entered into #80 created by #99. Lord Shiva #38 given name as Lord Shambhu. He resided long time in #40 and name given to him is Adi-Narasim. #38 further expanded as #43, and #43 expanded as #44 to #46 & #41. Lord #42 created #38, 40 and 73 by his "will" energy, and Lord #44 expanded as #47 and created #53,54,55,50, #51. Lord #45 expanded as #56 to maintain #54. Lord #46 expanded as Niragan Dev in #49. Lord Niragan Dev expanded as Lord Vibhaver and Lord Nishkar. Lord Nishkar activities create 01 and create unlimited bodies of three gunas.



Símbolo del Om dividido en la cinco formas que representan los cinco elementos [Ytrs, 38-2]

| Devatā | Seed mantra | Element | Subtle element | Vital air in the subtle body | |
|--------|-------------|---------|----------------|------------------------------|--------|
| ● | Sudaršana | Pliṃ | ether | sound | Udāna |
| ⌒ | Simhāsana | Dhliṃ | air | touch | Vyāna |
| ⌒ | Jagannātha | Kliṃ | fire | sight | Samāna |
| ⌒ | Subhadrā | Sliṃ | water | taste | Apāna |
| ⌒ | Balbhadra | Hliṃ | earth | smell | Prāṇa |

Omkāra Yantra, a graphic representation of the primordial seed sound Om, symbolizing the whole cosmos. The letter Om is split up into five shapes to represent the entire universe, resolved into five cosmic principles. After the Orissan palm-leaf Ms. Sayantra Sūnya-Sarīhītā

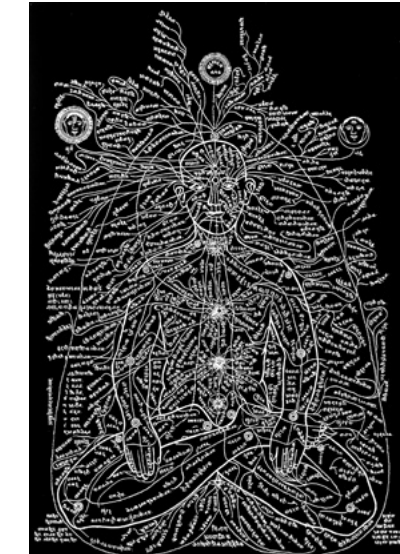
los Vedas se encarga de estructurarlo partiendo de diversos puntos de vista unificados por el origen. Su diversidad de grados y fórmulas resultan difíciles de asimilar de un modo racional debido a su amplitud, aún cuando tienen una lógica pormenorizada. El acceso a la coherencia axiomática de raíz, su amplitud y profundidad es posible a través de la *forma*, que nos introduce de forma directa en el campo del conocimiento intuitivo superior.

Así como no es posible separar la carne de la sangre²⁶, del mismo modo se hallan trenzados *mantra* y *yantra*, con los que es expresado lo etéreo. Se llega a establecer incluso un paralelismo entre la forma del mantra y la forma del cuerpo humano, que puede ser interesante para el estudio del cuerpo humano y del arte figurativo. Cuando el espíritu es también simbolizado por la sílaba semilla se inscribe sobre el punto²⁷, constituyendo así la semilla el ombligo del dios que es atraído en cuerpo y alma; en cuerpo al cuerpo gráfico del *yantra*, y en alma, al *mantra*. Así la *forma* completa es depositaria del dios a través del *yantra* y pone en contacto al universo, al microcosmos y macrocosmos a través de la vinculación tejida con *tantra*.²⁸

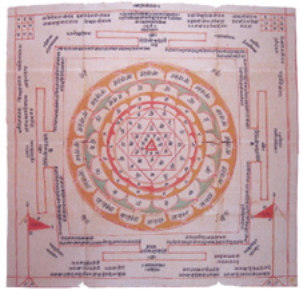
26 Ibid. p.24
 27 Ibid. p.24
 28 Recordemos que *tantra* significa urdimbre, tejido, red.

Mantra Om y su cosmología

Esta imagen nos sirve para visualizar en qué medida el mantra está asociado a divisiones cosmológicas de significado y simbolismo muy complejas, en las que cada escuela realiza aportaciones de matiz, configuración o visión particular la visión general.



[YA-27] Es posible acceder a la conexión macro-micro cósmica desde los puntos reguladores que conectan mántrica y tántricamente a los seres manifestados. En el hombre se encuentran muchos de estos puntos, que le definen por su capacidad de activarlos conscientemente.



Arriba. Kalyana Chakra o 'Rueda de la Fortuna' Rajastan, s.XIX., tinta sobre papel. [Ytrs,48]

Abajo. Yantra de la diosa Chamunda, una forma de la gran diosa Kali. Rajastan, s.XIX., tinta sobre papel. [Ytrs,44]

Las sílabas místicas radiando desde el centro están agrupadas de modo criptico para darle significado esotérico de cara al no iniciado.

Los mantras principales de la diosa están relacionados con las partes del yantra intensificando la energía del diagrama y vitalizando sus formas estáticas durante la meditación.



Templito del sur de India

El mantra y yantra toman aquí cuerpo gráfico escultórico. El propio grafismo es reconocido como símbolo de poder sagrado.

Verbalización

Todo el *yantra* es condensado (o potenciado) en la sílaba-semilla (*bija-aksara*), que constituye la forma verbal del dios. Por medio de la concentración en la sílaba semilla, se actualiza la forma mental del dios. El *mantra* se desarrolla a partir de la sílaba-semilla; el *yantra* se desarrolla a partir del *mantra*. Todas las superficies terminan en un punto, todas las frases se diluyen en una sílaba-semilla, todos los pensamientos terminan en el dios.²⁹

Este sonido se conduce gráficamente a través de las letras, cuya condición sagrada es reconocida en toda tradición y origen de las lenguas. La vibración y concepción lingüística, ya sea interna o externa, es utilizada por su dimensión de *poder real*. Así penetramos en el uso mágico del *mantra-yantra-tantra* y sus características de *forma-función-poder*.

La sílaba-semilla ubicada en el yantra es el hogar en el que reside la divinidad que participa del acto ritual. Las sílabas-semilla conectan directamente con el nivel vibracional del espíritu. Cuando el yantra va destinado a la protección de una persona su nombre, su primera letra, que es su primer mantra ocupa un lugar destacado y focal en el yantra.

El dibujo de la palabra

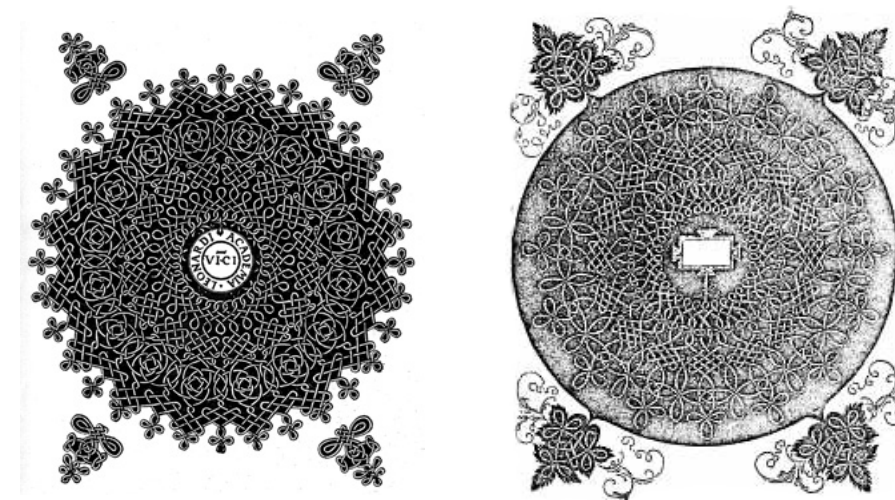
Tradicionalmente, cuando nace una persona recibe un sonido, se le adjudica un mantra y un trazado, un dibujo, su yantra. En la intersección de ambos queda enclavado el misterio de su origen. Del mismo modo su nombre, la primera letra, la primera palabra, la primera *forma* conceptual-conceptiva, hace referencia a la primera idea en que su ser es llamado y expresado. Del mismo modo podemos reflexionar acerca de la cualidad del lugar en el que uno nace, en el que percibe el primer olor, la primera percepción del cielo, un determinado olor a tierra, la sonoridad con la que nos nombran, etc. Conforme a estos primeros referentes, construimos los segundos. Ellos son el primer eslabón de toda la cadena histórica que constituye nuestra vida sensitiva. Es significativo.

Estas imágenes corresponden a dibujos realizados por Leonardo y Durero, en ellos podemos ver la relación directa con el yantra-mandala del que aquí hablamos, ya no solo por su estructura circular sino por la inclusión del nombre de Leonardo – o sílaba semilla- y del símbolo insertado en el centro del mandala de Durero. A pesar de ello, vemos cómo han sido desplazadas las esquinas, variando ligeramente la proporción externa del cuadrado que se desplaza a favor del rectángulo, desde mi punto de vista, de carácter más antropomórfico. La forma abstracta homogénea y repetitiva de los trazos, si bien constituye una auténtica meditación, relacionada con el carácter yántrico de los bordados, nudos, etc. no parece que se remita a mayores figuraciones ni simbolismos, rayando incluso el puro ornamento, más sin embargo podrían interpretarse con otros desarrollos yántricos que encontramos con frecuencia en las columnas de los templos.

Mantra y yantra son más efectivos juntos que por separado³⁰. Ya Plotino

²⁹ Ibid. p.42

³⁰ Ibid. p.25



Izda. Dibujos Concatenación de Leonardo y Sechs knoten de Durero.

Abajo. Keith Haring



en el siglo III relacionaba el ámbito de la Belleza con los sentidos de vista y oído.³¹

Las sílabas-semillas, asociadas con el espíritu, están por lo tanto inscritas en él. En algunas ocasiones una frase completa se coloca dentro de esos espacios. En los yantras de protección es habitual situar en el centro el nombre de la persona a proteger.

Debajo de todo *yantra* subyace su espíritu. Debajo de cada cuadro, también. En una TYD hay aspectos que podrían analizarse partiendo de estos aspectos mántricos. El título de una obra o los pensamientos escritos en la parte de atrás del cuadro, o captados en el trascurso de su concepción, podrían relacionarse con ello, y que habrían de ser vistos una vez se hace cristalina la obra, transparente. También podríamos hacer un estudio histórico del Arte en relación al sonido, o del arte conceptual desde el sentido tradicional del verbo, la verbalización y el lenguaje. Ahí nos encontramos con el arte cinético, op art, y numerosas tendencias del arte conceptual.

Las palabras son dibujo, manifestación formal y conceptual del sonido en el yantra. Su sintaxis es el lugar que ocupa en función de las proposiciones. Todos los dioses tienen asociados miles de mantras que son elegidos por el maestro para repetir como *japa*. Aluden a formulaciones muy concretas que deben ser repetidos e integrados al cuerpo a través de su vibración, contribuyendo así a la modelación vibratoria interna del recitante.

El aspecto del *mantra* y el *tantra* ocupa una gran extensión incluso en los tratados que versan específicamente sobre el aspecto visual del yantra. Nuestro nivel inicial de profundidad respecto al tema nos hace sólo hilvanarlo con la línea del dibujo. En ese ángulo limitado podríamos encontrar en ello gran amplitud de referencias relativas a la sensibilidad y consciencia de nuestro *trazo*. *Línea de fuerza, línea sensible, línea consciente*, determinadas ondulaciones lineales, líneas quebradas, relación de la línea con la respiración, con el aliento vital y las características de la línea, etc.

El cúmulo de imágenes y sonidos en India, aunque sea desbordante

³¹ PLOTINO. *Sobre la belleza*. Olañeta Ed. 2007. (p.25)



Arriba. Dibujos en las columnas de los templos. Hampi.

Abajo. Keith Haring



externamente, está siempre construido desde el anclaje espiritual, trascendente, conceptual. La montaña simbólica –Monte Meru- de significados y significantes generalizados y especificados constituyen el importante asiento de fijación, de ubicación del *ser* cualquiera que sea la modulación formal del mundo en el que se manifieste.

Este anclaje configurado por la Tradición estará más o menos practicado y regularizado conforme a rigideces rituales –o sólo hábitos- más o menos obsoletos o actualizados. La ortodoxia y rigidez de disciplinas implantadas por escuelas y tradiciones e intereses socio-económicos a lo largo de la historia, aunque a tener en cuenta, no debiera ser confundida con su sentido y valor profundos.

Debido a la falta de entendimiento profundo, restringido a clases sociales versadas, todo este mundo simbólico fue rechazado. En Occidente la invalidación de la religión también abolió la metafísica, y la espiritualidad independiente quedó sin sistema de apoyo, siendo ambas literalmente arrancadas de raíz. En India, la línea devocional se acrecentó y muchos significados meta-religiosos se desconocen como independientes. Fue exportada e impuesta la moral cristiana y su idea de apostolado a través del colonialismo en India, desvirtuando su raíz, dando como resultado lo que hoy conocemos superficialmente, y afectando a lo que hoy constituyen algunos problemas importantes de la mentalidad india general, condicionada por el sistema colonialista y la economía que impuso e impone.

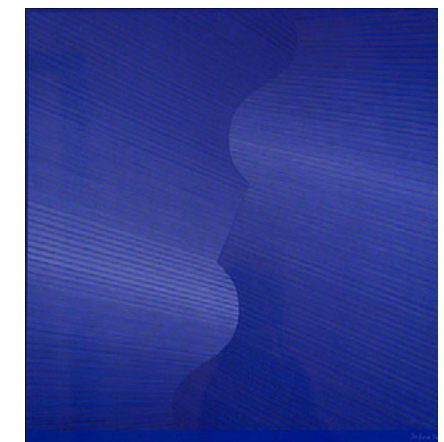
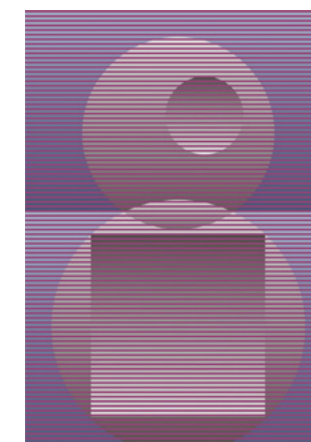
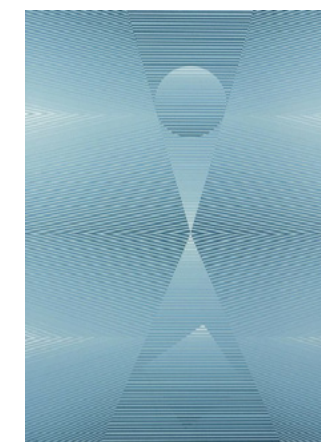
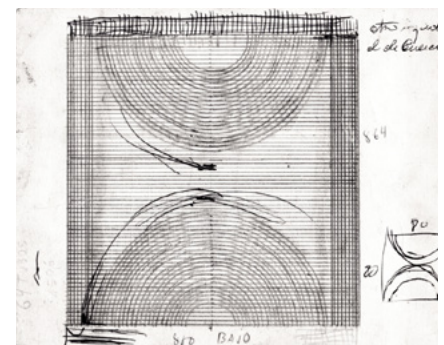
Si realizáramos un estudio de las líneas de influencia de la India en occidente, hallaríamos muy distinta intervención. Desde un punto de vista yántrico podríamos observar un elemento de *poder* utilizado de un modo muy diferente al referente sátvico que constituye la esencia de la aspiración. Un ejemplo del ello es el símbolo de la *svástica*, que abanderó uno de los *poderes* más destructores de la historia de la humanidad desde el punto de vista tamásico, etc.

Es posible tomar la regla por el dios como a la parte por el todo, tanto en oriente como en occidente. Si en oriente han sentido el excesivo peso de la presencia del espíritu y la religión, en occidente hemos acusado su



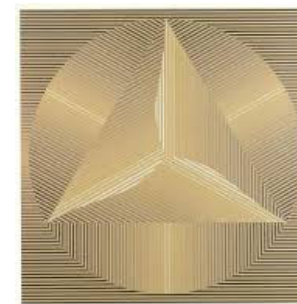
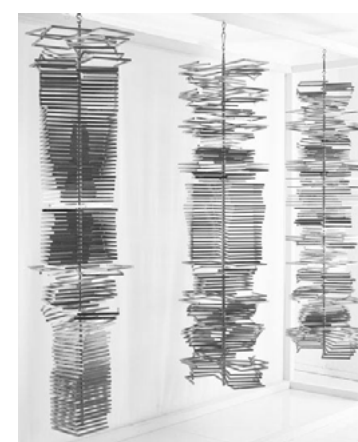
Arriba. Obra temprana de Eusebio Sempere.

Abajo. Boceto de obra posterior.



Obra de Eusebio Sempere.

Entablado una relación entre la luz el sonido, la vibración, la onda, hemos revisado el *op-art* como referencia del arte contemporáneo. Hemos hallado especialmente ajustada a cuestiones que estamos hablando en estas páginas la obra de Sempere, que encaja literalmente con muchas de las cuestiones estéticas y simbólicas que aquí estamos manejando.



retirada. A través de sus interacciones podemos analizar su polaridad y la esencia dual que se da en toda manifestación por principio, sin tratar por ello de juzgar ni posicionarnos en ninguno de los extremos, tan útiles como referencia y vía de entendimiento y consciencia. El artista es antena y siente vívidamente esta trágica polaridad, desde su visión específica, y desde esa causa el Arte sea el *medio* abstracto en sí mismo con el que trascenderla evolutiva e integralmente. La potencia simbólica, aunque sea solo subyacentemente, no puede ser refutada o sobreseída.

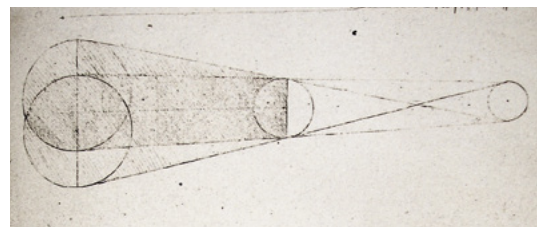
4.1.5. SIVA Y SHAKTI. ENLACE DUAL Y ABRAZO INFINITO

Continuemos con más habitantes del espacio yántrico.

El *punto* del que ya hemos hablado, es el lugar en el que tratamos insistentemente de situarnos, el punto en que las oposiciones no existen pero a partir del cual se producen.³²

Desde ese posicionamiento biológico de lo *absoluto* en el que posicionamos *Paramasiva* como amalgama Siva-Sakti nace un nuevo simbolismo para los principios femenino y masculino.

Cuando lo no manifestado se vuelca en su manifestación, genera en los límites espacio-tiempo una aparente contradicción racional, una ambigüedad existencial, un espejo propio de lo ilusorio, de *maya*. Así surge como nueva clave de interpretación del *yantra* el aspecto dual, cuyo



Dibujo de Leonardo

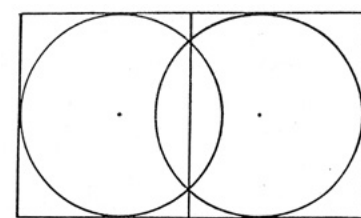


Fig. 4: Double circle

desdoblamiento se da en tantos niveles

Ya desde su concepción el embrión se desdobra y se desarrolla conforme a dos fuerzas paralelas e interrelacionadas de polaridad, simetría, complementariedad, oposición, paradoja, etc., en todos los planos: *físico* (órganos internos pares –sexuales, riñones, etc.-, órganos externos –ojos, oídos, manos, pies, etc.-, corrientes de todo tipo –respiración, riego sanguíneo venales o arteriales-, energía propiamente femenina-masculina regida por fuerzas naturales de diferente condición y que hacen posible el milagro de la recepción de un nuevo ser a través de la materia germinal unificada); *mental* (polaridades conceptuales, modo de trabajo analítico o

32 VV.AA.; *La tradición hindú*. Olañeta Ed (TH-14)

resolutivo según el lado derecho o izquierdo del cerebro, cultura de género, dialéctica, ideología, etc.); y *espiritual* (donde la polaridad no es intrínseca, sino que se da en relación a la escisión de su plano respecto a los otros dos o al modo de entenderlo sirviéndonos también de los otros).

De la relación e intersección de ambas vertientes se da la percepción tridimensional: visión estereoscópica, audición en estéreo, etc., a través de la cual podremos acceder a la visión mandálica.



Kolams. Sur de India

Abstracciones pertenecientes a dibujos -Kolams- del sur de la India. Realizados cada mañana en la puerta de las casas de un solo trazo adquieren un gran nivel de complejidad y profundidad. En ellos podemos observar la interrelación dual de las partes. Capacidad de abstracción que ello implica en su formación a nivel popular.

El *Ishvara* o aliento vital rector tiene dos aspectos o estados distintos. El uno es conocido en el plano físico de la vida con el nombre de aliento solar, y el otro con el de aliento lunar.³³ Así, la totalidad de aspectos duales son regidos por los dos primeros focos o astros.

En el cuadro [YTRS-72] podemos ver el germen simbólico de esa relación dual masculina-femenina por medio de símbolos geométricos embrionarios, comprensibles para la visión plástica y que desde ahí nos muestran la metafísica de la evolución desde un punto de vista yántrico.

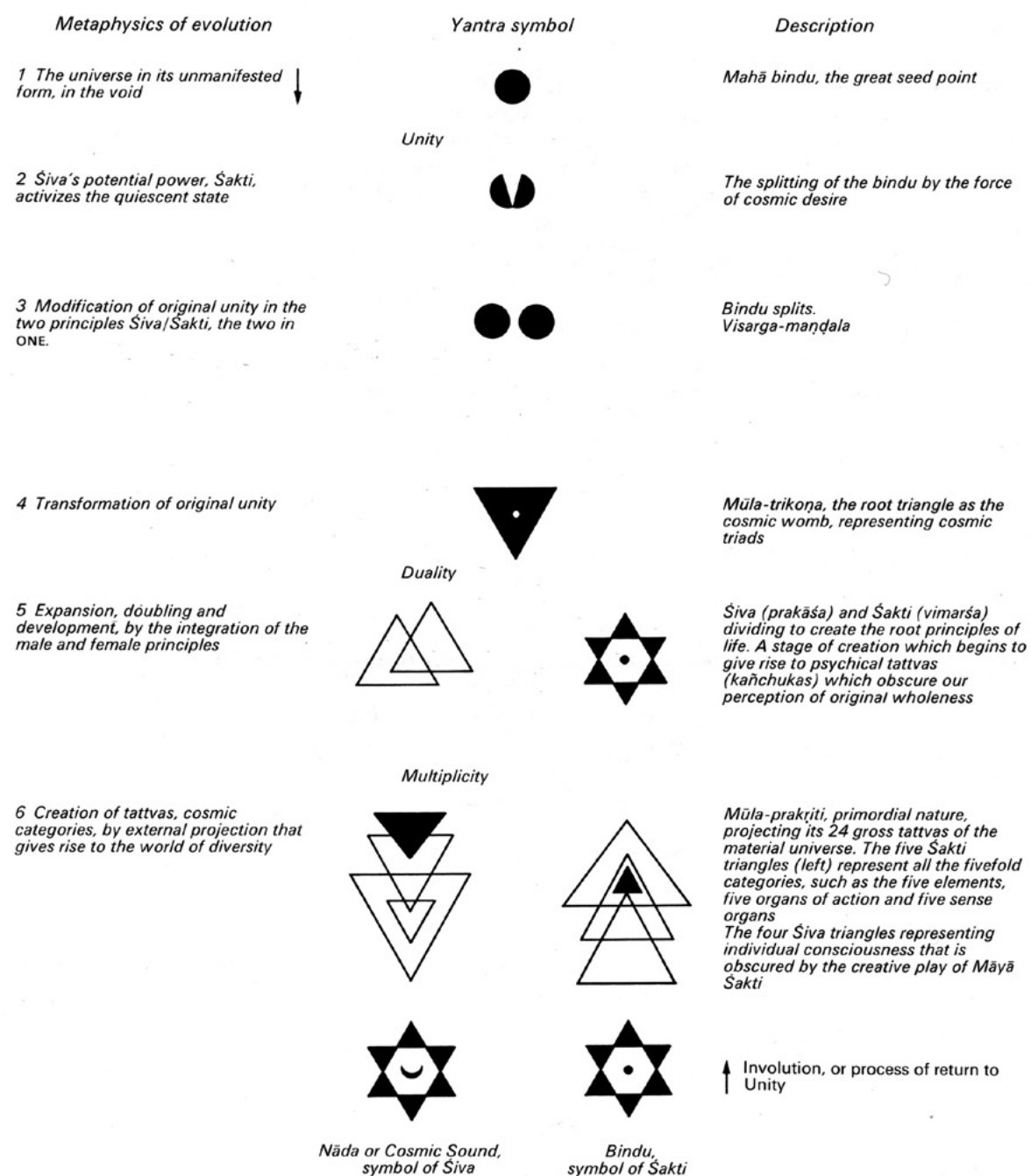
La primera diferenciación energética es la que procede de los polos, positivo-negativo, que debiéramos considerar más allá de la valoración o juicio que entraña. Lo que ya se halla incluido en la estructura atómica cuya lectura científica encontramos en términos de energía, orgánicamente se encuentra en la correlación de lo masculino-femenino como energía creativa y dimensión biológica.

El aspecto más físico, como generalidad, correspondería al aspecto sexual. Si quisiéramos ubicar lo erótico, la sublimación erótica, tántrica, etc., habríamos de situar cada una en los respectivos cuerpos sutiles o niveles de la constitución septenaria. Esto nos ofrece nuevamente una guía de lectura de la imagen en la que queramos volcar un determinado contenido. La estructura del mandala nos ofrece, como vemos, todo tipo de presentaciones formales desde lo abstracto a lo figurativo. Desde lo más abstracto a lo más figurativo hallamos una dimensión femenino-masculina que contienen en sí mismos un principio de vida, no proporcionado por otros términos dialécticos.

La intersección del triángulo ascendente y descendente que ya hemos visto previamente³⁴ en el corazón del Sri Yantra [YTRS-72] es la común unión que las identifica como unidad y plenitud, dando lugar a la vida,

33 RAMA PRASAD, op. cit., p.22

34 En el capítulo "El desarrollo de la forma".



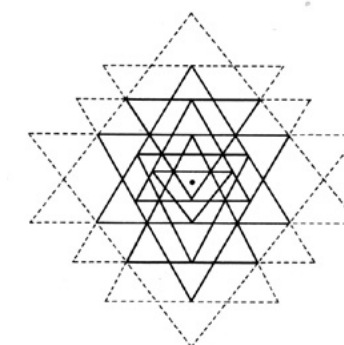
[Ytrs-72]

Siva y su shakti Parvati. Bronce.

pertenciente al sentido cósmico en el que el planeta Tierra es regido por lo lunar y solar, a lo manifestado tal y como nosotros podemos llegar a entenderlo desde una TYD.

El punto está rodeado por sucesivos recintos, v. gr. Un triángulo, la intersección de dos triángulos, un círculo u otros. Estas formas indican la manifestación exterior del espíritu para que ejerza su influencia de la manera deseada.³⁵

El número 6, geométrico, a partir del cual se inicia el proceso de involución³⁶ y ascenso hacia el origen espiritual divino. «La intersección de formas simples (líneas, triángulos, cuadrados, etc.) son consideradas más poderosas ya que en ellas se da la interacción dinámica de las líneas energías³⁷ por ello son utilizadas en la fuerza sintética del yantra. De ellas derivan el gran número de escalas formales en las que se manifiesta el Arte, conforme a una TYD.



Desarrollo masculino femenino del Sri Yantra [Ytrs,135]

Sus primeros representantes son los dioses masculino y el femenino, cuyos principales regentes son identificados desde los Vedas con Siva y Śakti, a pesar de que puedan tener otros nombres en su proceso de desencadenamiento. Sus imágenes encarnan figurativa y narrativamente todos los atributos y elementos simbólicos necesarios. Cuando devocionalmente se les rinde homenaje, la forma elegida de las múltiples posibles, centra la mirada –interior y exterior-, dirige la meditación hacia la concentración de un significado, que se pretende integrar en el alma de un modo más directo y concreto a través de su forma, aglutinante de significados-significantes.



Pintura. Nepal s. XVIII [TA,107]

En la unión dual a través de asanas tántricas se hallan involucrados los mudras (posición de manos), bandhas (contracciones), pranayam (control de la respiración), tratakac (concentración visual), y finalmente los mantras.

Observemos la relación compositiva con el diagrama de Sri Yantra superior.

Las deidades antiquísimas que los representan heredan hoy los nombres de Siva y Śakti como energía creadora, Siva y Parvati como consortes, etc. De ellos se derivan otros dioses y diosas que representan diferentes modos y momentos de esa energía genérica y genética. Asimismo, cada uno de ellos son igualmente representados por formas que van desde la gran abstracción a su encarnación en diversas modalidades míticas que centran la atención en significados específicos. La unión de los dioses en lo masculino y femenino se da en esta representación del lingam y yoni, denominación referida también a los órganos genitales. Esta es una representación abstracta que aglutina mejor que ninguna toda la cadena de significaciones abstractas en la forma y en sus partes. Algunos ejemplos podemos verlo en los dibujos de estas páginas. En uno de ellos están representados los 36 tattvas que constituyen las cualidades de la presencia en la forma, y por tanto las de sus habitantes, que moran nuestro espacio-forma en este caso.

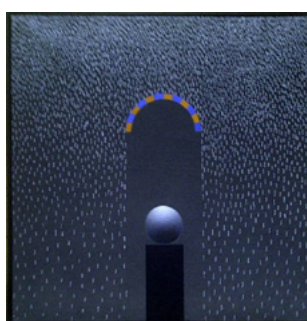
La serpiente cobra está involucrada en ese mismo nivel original. Es la representación del poder de Paramasiva, de ahí su gran relevancia y bifurcación dual entrelazada. La serpiente viva encarna al dios mismo con todo su poder en una forma viva.

Como ya hemos apuntado anteriormente Siva Nataraja es el nombre del

35 RAMACHANDRA RAO, op. cit. p.24

36 Del que habría que matizar su sentido en el contexto filosófico hindú. importancia del sentido de la Falacia Pre-, Transde la que habla que Ken Wilber para interpretar el arte contemporáneo, de fundamental interés en el desarrollo del sentido valorativo hacia el arte contemporáneo.

37 Ibíd. p. 24



dios en el preciso momento en el que Siva realiza una danza, que como torbellino o ciclón fricciona con el aire generando fuego, creando y destruyendo, actualizando.

La Danza de Siva es el relato de mayor profundidad estética a través del cual se explica el proceso de creación análogo al nacimiento del Arte, desde Siva hasta su consorte (aspecto de la Shakti) Parvati, diosa estética encarnación de la Belleza, de la que emanarán las teorías estéticas del arte hindú como *Saundaryalahary*.

A sus pies la *ignorancia*, factor no-evolutivo que en el transcurrir de las tradiciones religiosas occidentales ha sido señalada como 'el mal'. Ante la ignorancia es posible la compasión y el aprendizaje. Desde el juicio de *el mal* es naturalmente potenciado la restricción y el aniquilamiento. Estos matices son importantes en su aplicación práctica respecto a la Vida, a la Belleza y al Arte.

El hijo de ambos no podría ser otro más que el conocimiento, Ganesh, dios elefante, el que me gusta llamar el dios de la 'espiri-trompa'. El conocimiento como mecanismo yántrico. Coomaraswamy³⁸ y Kramrisch³⁹ nos introducen con tal maestría en tal sofisticada valoración estética. En ella el Amor (no necesariamente entendido en su aspecto emocional) es la fuerza en la que la fuerza sumatoria de lo dual y polar se multiplica dando como resultado la fuerza creativa en la realidad manifestada. Esa fuerza de trascendencia dual es el verdadero trasfondo de la Belleza, que se expresa en sus múltiples formas coherentes a ella, sea cual sea el motivo físico o

La unión de los dioses en lo masculino y femenino se da en la representación del *lingam* y *yoní*, denominación referida también a los órganos genitales y que simbolizan los poderes de Siva y Shakti.

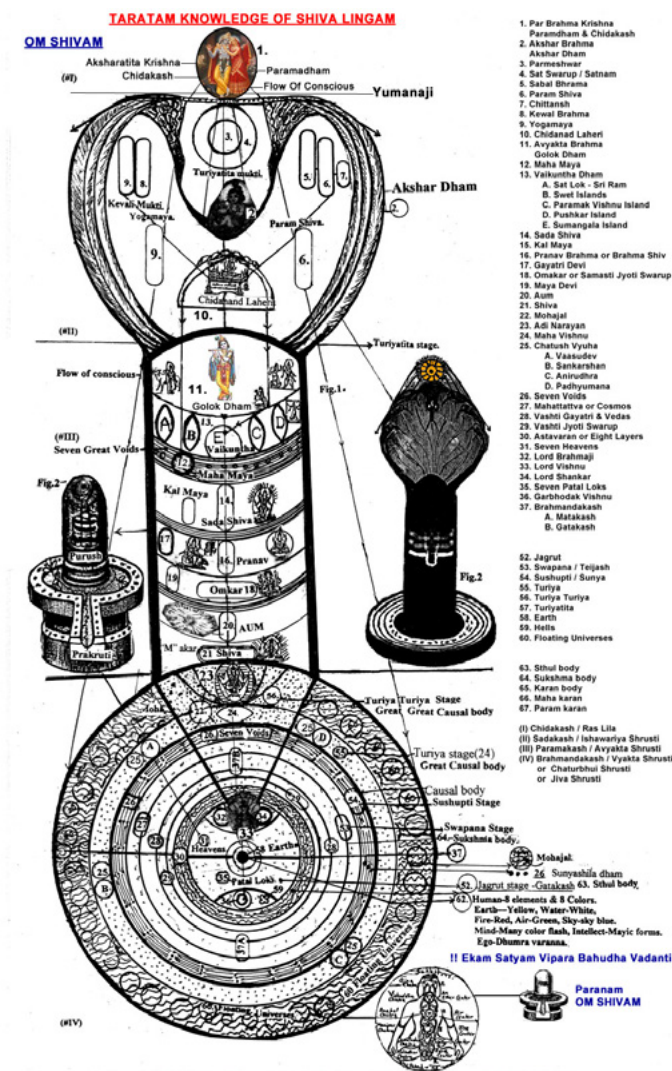
Mostramos abajo otra imagen de uno de los representantes de arte cinético y op-art, Julio Le Parc, desde el cual podemos hacer una lectura conforme a los tattvas, la forma abstracta del *lingam*., etc.



En el caso de estos templos el símbolo del Siva supremo presenta su poder, y el ambiente en el que se integra nos habla del gran dominio estético, plástico y objetual del que hacen uso desde una perspectiva del día a día y de la longevidad y cúmulo de la historia, que depositada en las mismas manchas y estética de sus paredes hacen de la profundidad estética un valor de culto trascendente único.

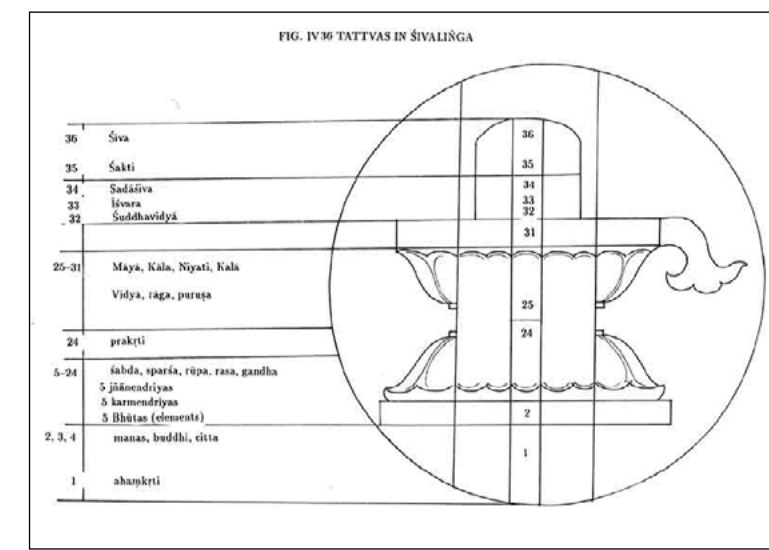
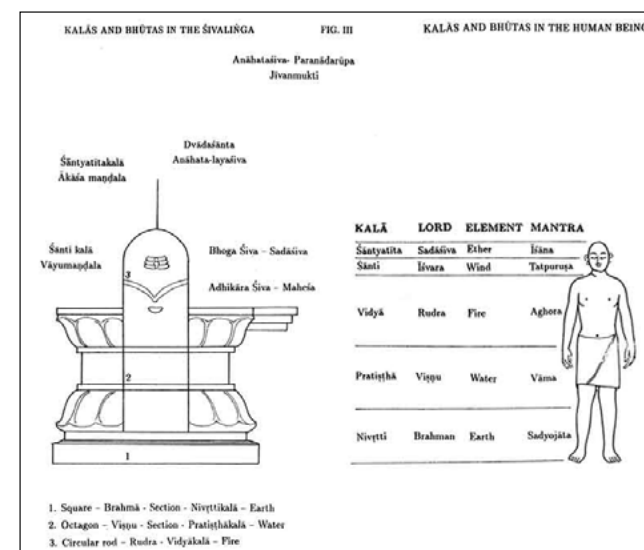
38 COOMARASWAMY, A. K. *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Ed. Siruela, 2006. (1ª- Londres, 1924)

39 KRAMRISCH, Stella. *La presencia de Siva*. Ed. Siruela. España, 2003 y KRAMRISCH, Stella. *Manifestations of Shiva*. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos. 1981



Representación gráfica del Siva lingam, que nos muestra la complejidad intrínseca simbólica del mismo con los múltiples planos conceptuales de lectura.

Representación gráfica del Sivalingam con el significado preciso de la forma conforme a los 36 tattvas y los bhutas o elementos primordiales.



psíquico de representación, cualquiera que sea la formulación específica de los 36 tattvas mencionados.

Al igual que el amor es la realidad a experimentar por el amante, y la verdad la realidad experimentada por el filósofo, la belleza es la realidad experimentada por el artista: éstas son las tres facetas de lo absoluto. Pero únicamente a través de la obra de arte objetiva puede el artista comunicar su experiencia, para lo que podrá valerse de cualquier tema que juzgue apropiado, pues lo absoluto se manifiesta por igual en lo grande y en lo pequeño, en lo animado y en lo inanimado, en lo bueno y en lo malo.⁴⁰

Así podemos aproximarnos a esta concepción propiamente tántrica, de la Siva y Sakti son principales regentes y Purusha y Prakriti representan la infusión del espíritu en la materia. De este modo lo *abstracto* puede –y debe- ser considerado *concreto* a través de una *forma* ‘objetiva’ o quizás mejor dicho *objetual*. De este modo es como también Coomaraswamy deposita en la *forma* y en el mundo lo que podría ser considerado un idealismo platónico, de escape y renuncia yóguicos, y que sin embargo a través de la visión y unión tántrica, los opuestos se re-convierten en indisolubles. Recreémoslo en su propias palabras.

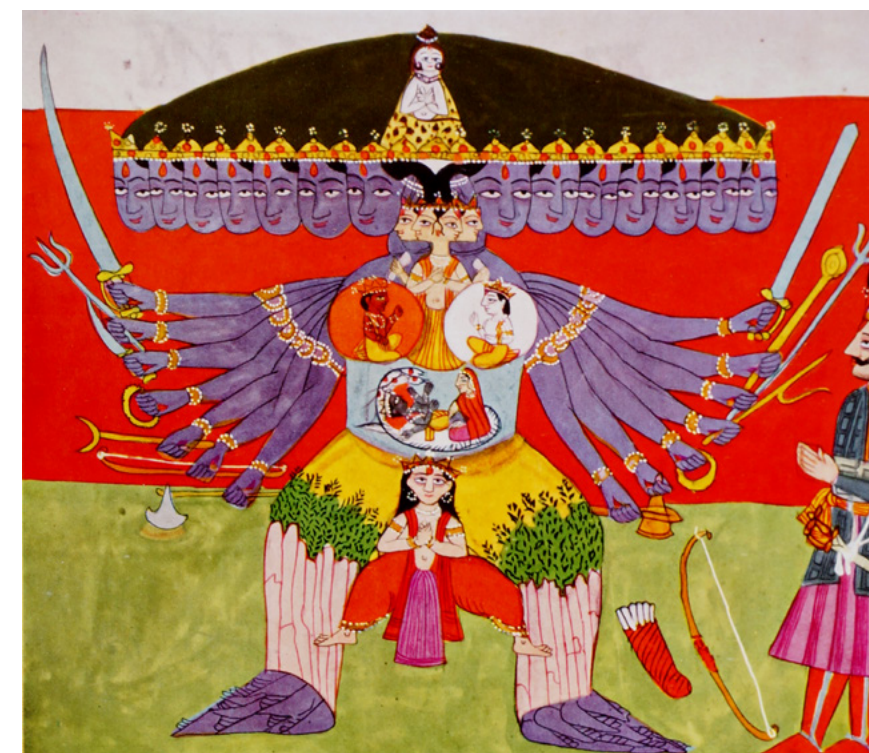
Hemos visto que el mundo de la belleza, al igual que lo absoluto, no puede conocerse de forma objetiva. ¿Podemos entonces alcanzar este mundo mediante el rechazo de los objetos, mediante una purificación deliberada del arte respecto de todas las asociaciones? Ya hemos visto que la mera intención de crear belleza no basta, siendo necesaria la existencia de un objeto de devoción. Sin un punto de partida no puede haber elevación ni logros, pues no «se alcanza la perfección sirviéndose únicamente de la renuncia». Así como no podemos encontrar la paz volviendo la espalda al mundo, tampoco podemos alcanzar la belleza simplemente renunciando a las cosas, sino únicamente aprendiendo a ver estas cosas tal y como son en realidad: infinitas o bellas. El artista extrae la belleza de cualquier objeto al que su mente preste atención, y la mente no puede fijarse directamente en lo absoluto, sino tan sólo a través de objetos concretos.

Así volvemos a la tierra. Si creíamos que el objeto de nuestra búsqueda se hallaba en algún otro lugar, estábamos equivocados. Los dos mundo, el del espíritu y el de la materia -Purusha y Prakriti-, son solo uno, y eso es algo que resulta tan claro para el artista como para el amante o el filósofo. A aquellos filisteos que no lo consideren evidente los llamaremos materialistas o nihilistas -monistas exclusivos-, ya que para ellos la aportación de los sentidos lo supone todo o nada.⁴¹

En relación a las imágenes cabría señalar y estudiar, entre lo *malo* y lo *bueno*, como nos introduce Coomaraswamy, el universo entero de niveles de representación de los mismos dioses, del inmanente sentido de la divinidad del que no podría extraerse ni el pecado, especialmente en el arte.

40 COOMARASWAMY, A. Op. cit., p.39

41 Ibid. p.39-40



Representaciones figurativas de Siva y Parvati en la danza y la iconografía popular.

Representaciones teatrales, pinturas y miniaturas del s. XVIII, estampas populares uso cotidiano, cómics.

La iconografía de la dualidad arquetípica aparece en todos los lugares imaginables de la vida cotidiana.



Izda. [TW,15]

Dcha. corazón de un ave

Diagrama compositivo de la unidad de los principios masculino femenino presente en la geometría interna del mandala.

Dibujo del aspecto fisiológico de un corazón como órgano de unidad, gestión y riego vital.

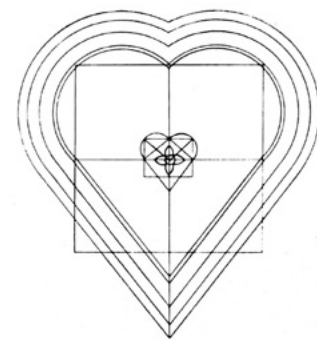
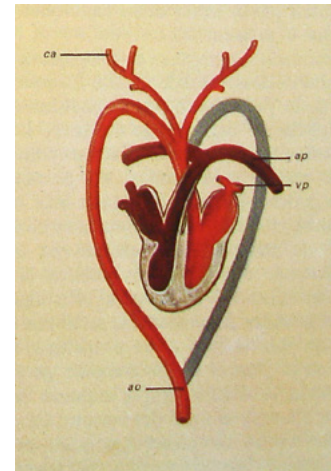


Diagram of the unity of the two principles, male and female.



Corrientes de Ida y Pingala

Queremos mencionar algo tan sutil como pueden ser las relevantes corrientes energéticas denominadas *ida* y *pingala* de la tradición hindú.

Haciendo un paralelismo en el plano únicamente físico podría estar relacionado con los flujos sanguíneos de venas y arterias, y toda relación pareja que se da entre ciertos órganos vitales de los seres vivos más complejos.

La sangre, los humores, la linfa, impulsados por corrientes de dualidad energética sutil, pertenecen a una corriente de vida de doble sentido que el oxígeno con su doble movimiento respiratorio moviliza y que adquieren fundamento conceptual y simbólico en las diferentes parejas de dioses.

Dicha pulsión vital de expansión-contracción es la que permite el bombeo de la vida y el oxígeno que la alienta y como en la base del yoga está considerado también en el flujo esencial del yantra y mandala. La figura TW-15 forma parte del simbolismo correspondiente. Es un aspecto más que integra la *vía del corazón*, que es la base primordial de nuestras teorías, y el lugar al que deriva el camino. La consciencia es sostenida en el corazón. Ante la incertidumbre, la confusión o la alteración emocional e incluso física, la clave es el corazón.

El claroscuro

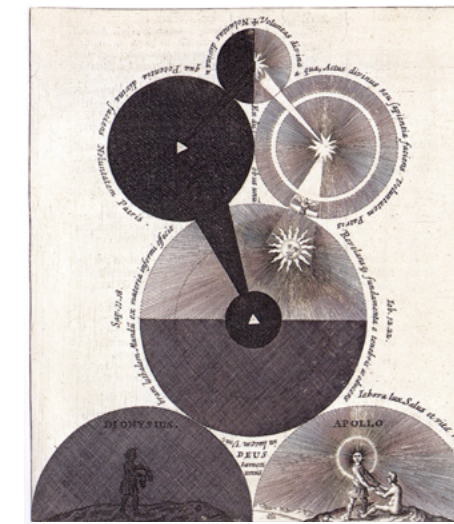
El *claroscuro* pertenece por excelencia al sentido genérico y más abstracto de la dualidad aplicado a la materia. Ella es el punto de partida antes de introducirse en la fisiología del corazón polar que late y bulle en la manifestación corporal de la vida. Permanece pues en un orden *puro* (en sentido kantiano), de realidad.

La *materia* de luz y carencia de ella es la que desde su mecanismo en la aplicación de la forma nos conducirá en una TYD por todos sus demás senderos figurativos, simbólicos, conceptuales, etc., en función de cómo procedan a su modelación y modulación. Su aplicación será tanto física como metafísica, estableciéndose ambas, como hemos visto desde los



ANnish Kapoor. Blood. Año 2000.

La representación de la sangre puede ser interpretada desde el punto de vista de ese fluido vital que se derrama y se ofrece místicamente, como símbolo de comunión cuerpo y espíritu.



El sombrío caos primaterial (a la izquierda) es el principio centripeto en Dios, «en el que sus rayos se orientan a su propio centro». Pero en sus entrañas se oculta «la piedra angular de luz». El principio de luz creador y centrífugo (a la derecha) está encarnado por Apolo. Este es el mismo que su alter ego, Dioniso que lo descuartiza siete veces en la noche y lo recompone otras siete veces en el día.
Robert Fludd, Philosophia Moysaica, Gouda, 1638



IV Chinnamastā, representing Devī in her destructive and creative aspects. She is flanked by her two yoginis, Dakīni and Vārīni. Under her Ratī and Kīma, the female and male principles, depict the transcendence of the phenomenal world and the abolition of the experience of duality. Rajasthan, c. 18th century. Gouache on paper.

Representaciones abstractas y figurativas del claroscuro

Izda. [AM-357]. Dcha. [TW-84]

Representación abstracta del claroscuro junto a la concepción de lo apolíneo y dionisiaco. El nacimiento de la tragedia desde los pares de opuestos enfrentados. En India están identificados con los dioses Visnu y Siva respectivamente, transfiriendo de un modo similar el carácter a sus seguidores y manifestaciones estéticas e ideológicas.

Representación simbólica, narrativo-figurativa del claroscuro y la interacción de las fuerzas masculina-femenina.

tattvas en el ámbito de la materia.

Si desde una TYD consideramos a la *luz* como materia específica de la escultura a través de la cual se desliza, el *claroscuro* será materia específica del dibujo como su manifestación dual, una vez la luz ha penetrado y dejado huella en el trazo. En la primera se explaya, y a través de la segunda se hace consciente y se proyecta, se idea.

Desde una TYD, el claroscuro, más que considerarse como una representación de lo tridimensional en su aspecto representacional del modelado del volumen, será considerado como una herramienta de profundización hacia la multidimensionalidad desde su aspecto interno, sin por ello descartar la trayectoria externa. Por medio del claroscuro podemos adentrarnos en la comprensión y plasmación profunda de todos los aspectos duales que hemos mencionado. En cierto modo independiente de la materia, del mismo que los tattvas antes de ser materia son cualidades, hasta finalmente conformar su dimensión material coherente. Es verdaderamente apasionante introducirse en la gran amplitud de relaciones inverasas o invertidas que se dan en el cruce, intersección o reflejo de la luz con la sombra y las concepciones implicadas.

La coherencia cosmológica y definición de términos específicos que por ejemplo, nos sirven para identificar la *luz reflejada*, *luz directa*, las graduaciones tonales, etc, resultan imprescindibles para elaborar una línea no conductista de la valoración estética y la práctica. Creemos que estos podrían ampliarse desde la dimensión yántrica y visión mandálica que exponemos.

En el caso de los yantras se desarrolla considerablemente la dimensión gráfica, basada en tramas, tonos, y relación de planos y capas. Originalmente eran grabadas en placas de metal (de diferente valor según la importancia del yantra) lo que lo relaciona con los sutiles aspectos y gran dimensión conceptual de la práctica del grabado, muy relacionado con el desarrollo escultórico tridimensional en un plano. De hecho fueron estas relaciones plasmadas en el grabado las que me condujeron al encuentro del espacio virtual y la huella, alcanzando así mi dimensión lingüística personal dentro

del Arte, introduciéndome desde sus procesos, en estas reflexiones y realidad práctica.⁴² Una TYD abriría el espacio en todos los planos, fundamentalmente los más abstractos para así implicar lo multidimensional en el plano de presentación, superando la idea de representación a través de una apertura.

Por otra parte, la comprensión de la multidimensión del claroscuro en el dibujo nos permite hacer una estimación profunda e inmediata de la amplitud dimensional de la realidad, de modo similar a como conceptualmente nos hablaría Hegel al aplicar su teoría de opuestos y tríada *tesis-antítesis-síntesis* a la historia, estética y todo tipo de procesos humanos. Su teoría bebió de las fuentes orientales. Estaría bien hacer un pequeño rastreo de sus teorías estéticas –y las de otros autores– conforme a una TYD, tan importantes para el Arte de occidente y su incidencia en otros campos de la realidad, de la que se ha desvinculado. Un paso filosófico más, de carácter elevado, sería integrarlo con la tradición de origen y vincularlo al enorme filósofo Sri Aurobindo.

Una teoría y práctica del dibujo según una TYD nos lleva a realizar un estudio de la misma, aplicada desde la mecánica de la *luz* y la *forma*, al unísono, hasta su gran complejidad, uniendo simbolismo y fenomenología, realizando ejercicios específicos de comprensión, ampliación y aplicación de sus posibilidades, en el mundo tangible y su extensión meta-perceptiva y meta-lingüística. Una TYD comienza por desentrañar nuevos valores de análisis y consciencia en el aprendizaje del Dibujo, uniendo lo perceptible y su correlativo imperceptible.

También tiene su aplicación en el orden y uso dual del color, en sus aspectos de complementariedad, relación frío-cálido, emociones resultados del choque dual, su incidencia como onda y como corpúsculo, etc. Lo indicativo del color se encuentra, desde nuestro punto de vista, incluido en gran parte en este orden de cosas. Hay mucho que hablar en este sentido de la estructura subyacente necesaria e imprescindible, aunque sea de modo invisible bajo el movimiento vibracional y psicofísico puro que implica el color. A pesar de que esta tesis es específicamente de Dibujo, tiene una importante trascendencia en otros estos ámbitos, entre ellos, la pintura y la estética.

La *contemplación* y profundización en el aspecto formal dentro de su plano nos llevará a la comprensión de los demás planos y niveles desarrollando un sentido crítico muy importante de valoración, ya no únicamente respecto al dominio del Arte, sino desde el sentido plástico que nos clarifica el Arte en su aplicación a la vida y su aspecto natural expansivo más creativo.

Trabajos de gran claridad en este sentido polar vinculado al contenido simbólico son los realizados por M.C. Escher, en los que predomina el

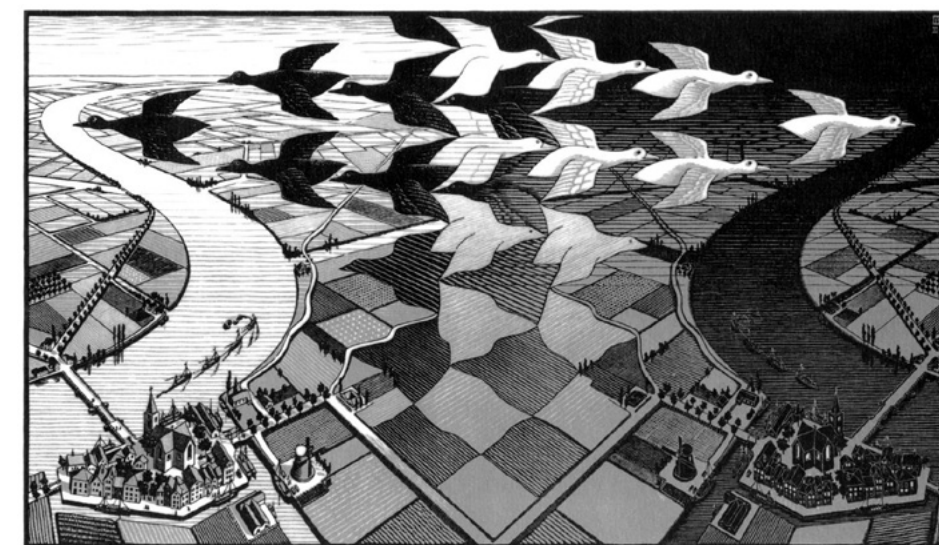
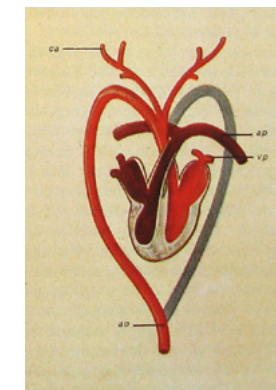
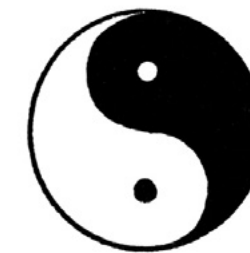
⁴² Introduzco aquí este texto que es el que escribí para representar mi recorrido a través del arte: “Surcando el yeso en pintura encontré el espacio. //Oprimiéndolo se hizo frágil, resistente y de papel, //Y plegándolo //Y desplegándolo //Me detuve. //Como ante un muro de hierro.//Surcando naves y lanzando amarres la línea hilvanó todo lo anterior //Y comenzó a dibujar pensamientos, a prolongar espacios.//Me gustaría que dijeran de mí que soy dibujante //Empeñada en recorrer, insistentemente, la única línea que conecta el lugar que habito detrás del papel //Y la puerta de tu casa, que es tu pupila.// En ese trayecto, a veces de tinta, a veces de hierro, olvido si soy //Pintora, grabadora o escultora, //Y lo esencial es una intención que se traviste de figura, //De símbolo, //De melancolía.”

tratamiento predominantemente gráfico del dibujo.

Es muy importante indicar que todo el aspecto dual habrá de ser trascendido. Dos posibles métodos modelo de referencia cuya acción poética específica es la que ejerce dicha función son el *haiku* y *koan*, pertenecientes también a una visión oriental.

El contraste

El *contraste* es la pugna dual, la diferencia que nos da acceso, desde el choque psíquico de la separación, a la consciencia, y desde ella, a la trascendencia. Es análogo a la proporción. Lo que para ésta es la *dimensión* y la *medida*, para la otra lo es el *tono* y el *valor*, la gravedad, equilibrio, etc. Los tattvas psíquicos estarían implicados en este orden de cosas, imbricados en los físicos.



M.C. Escher

De nuevo fondo y forma se alternan, confunden, etc. convirtiéndose en un flujo continuo trascendente del objeto-sujeto. Es la luz la que nos lleva, la que genera la estructura.

4.1.6. LA FLOR. DESPLIEGUE Y EMANACIÓN

Otra de las formas e imágenes que podemos encontrar en los yantras y mandalas es la flor. Definitivamente es la que establece la relación con la Naturaleza, por supuesto sin perder la vinculación yóguica.

La natural y más común reproducción de esta visión interior mandálica es la flor, y particularmente la flor de loto: sus cuatro u ocho pétalos dispuestos simétricamente en torno a la corola simbolizan las emanaciones espaciales del uno a lo múltiple.⁴³

El loto es el símbolo de la pureza y de otro aspecto de la multidimensionalidad, mostrando claramente el proceso creativo de la Naturaleza.

En el loto para la India se dan dos significados, uno exotérico y otro esotérico. Es decir, una proyección hacia el exterior y una proyección hacia el interior, con la consideración de dos cualidades espaciales polares. El primero designa la creación en el sentido más amplio, desde la semilla a lo cósmico, y el segundo designa un símbolo relacionado con el espacio misterioso (*akasa*) en el interior del corazón. El primero se da en el espacio y el tiempo. En el segundo, el espacio es propiamente un espacio metafísico y el tiempo un devenir, a los que se accede a través de la meditación, dándose un salto cualitativo a otro plano.⁴⁴

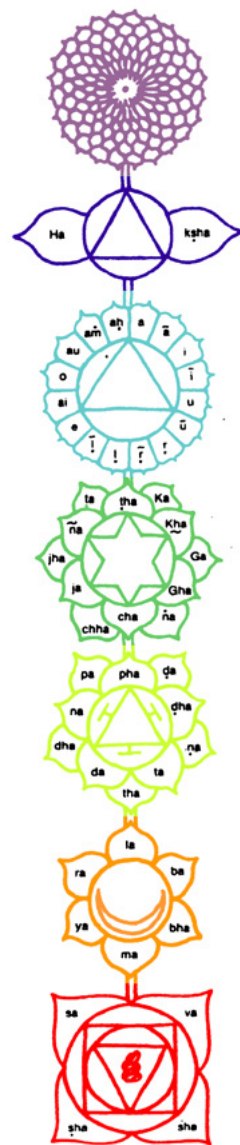
Del mismo modo que la emanación es progresiva, así es el gradual camino que va del *samsara* al *nirvana*. A medida que te aproximas a la cima de esa montaña cósmica se trasciende paulatinamente el espacio y la forma, el tiempo y el devenir. Siendo así éstos –espacio, forma, tiempo–, sofisticados y a la vez naturales y procedentes instrumentos de acceso.

La representación de los ciclos divinos bajo forma de mandala no es consecuencia de una construcción arbitraria, sino el reflejo en paradigmas adecuados de intuiciones personales.⁴⁵

Esto quiere decir, que este modelo simbólico no procede de una forma exterior elegida para representar a un modelo interno, sino que la forma de la flor procede de una visión natural estructural interior, a la que ordinariamente tenemos acceso desde lo externo, que nos ejercita en la percepción y abre el camino a la utilización.

La flor es una traducción visible del eterno contraste entre la luminosidad esencial de su conciencia y las fuerzas que la ocultan⁴⁶, dándose entonces, en el proceso, cierta adquisición de conocimiento.

Las visiones y fulguraciones, por una misteriosa necesidad intrínseca del espíritu humano –y es mérito de Jung haberlo reconocido por primera vez⁴⁷– se dispusieron en esa forma



Yantras correspondientes a los 7 chakras en el cuerpo humano.

Cada chakra o punto regulador de cada uno de los niveles del ser en el cuerpo humano están representados por una manifestación particular de la flor.

43 TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. Ed. Dédalo, buenos Aires. (p.42)

44 *Ibíd.* p.42

45 *Ibíd.* p.52

46 Relación con el clarooscuro.

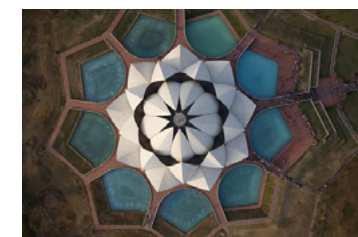
47 Véase Jung y Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*

determinada de rayo, de flor, de esquemas redondos y cuadrangulares en torno a una fuente luminosa central; la introspección, descubriéndola y reflejándose allí, inmediatamente ha fijado el modelo –determinando la regla– en ciertos paradigmas; con sutileza propia de las escuelas teológicas ha clasificado las medidas y los colores, buscando constreñir la espontaneidad de las imágenes a ciertos límites: el mandala, nacido de un impulso interior, se convertía a su vez, en ayuda para la meditación, instrumento externo para suscitar y provocar, en el recogimiento, esas visiones. Las intuiciones, que primero caprichosa e improvisadamente, fueron proyectadas fuera del celebrante que, concentrándose en ellas, encontró el camino para llegar a su realidad secreta.⁴⁸

Dentro de la compleja representación del mandala en el contexto de los *tankas*⁴⁹ tibetanos, las hojas de loto son contiguas a los cementerios donde los huesos blancos son el mundo visto y superado. Un cinturón de estas hojas significa el nacimiento espiritual. Se abren hacia el exterior porque el plano que representan no está concluido, y es el camino que el neófito ha de recorrer hacia la abolición de la ignorancia. Los dioses sin embargo siguen al loto cerrado, porque ellos no se manifiestan sino en el otro plano, del que representan la esencia.⁵⁰

Los pétalos vueltos hacia fuera son el ingreso al camino de la palingenesia, pero el loto central, aún no abierto, es el retorno, la síntesis primigenia.⁵¹

Después estas flores las hallaremos en diferentes contextos y maneras, adornarán balcones de los palacios de los mandalas, serán introducidos en diagramas simbólicos, portados por deidades mayores o menores, e incluirán en ornamentos de superficie, adornarán al amado, protegerán las puertas, purificarán el entorno, etc., sosteniendo siempre la impresión más o menos consciente de su significado pues forman parte del ritual. Pero de igual manera que surge en la imagen de arena o el agua vibrante de Cymatis, constituirán la estructura profunda de templos o edificaciones sagradas, etc., siendo un modelo natural esotérico, subyacente, cuya manifestación eterna nos ha deslumbrado hasta hacer olvidar su significado y sentido subyacente.



Leonardo.

La flor que dibuja relacionada con los genitales femeninos coincide con las formas halladas por Cymatics.

48 TUCCI, op. cit. p.53

49 Lienzos en los que son pintados los mandalas budistas tibetanos.

50 *Ibíd.* p.60

51 *Ibíd.* p.60

Templo del Loto. Perteneciente a la comunidad Bahai. Delhi, India.

Lo dicho constituiría el aspecto fundamental de la flor. Añadiremos algunas imágenes más, pero debemos considerar este elemento como uno de los más difíciles de introducir argumentalmente, a pesar de su abundante y yo diría que continua presencia.

Una imagen yántrica

Una imagen personal como elemento simbólico perteneciente al yantra se encuentra junto a la consideración de la espiritrompa de la mariposa como instrumento yántrico de extracción de *soma*⁵² de los órganos sexuales de la flor, del cáliz. La flor como atractor, como campana, cáliz, antena, etc. Su mecanismo a todos los niveles es un yantra por sí mismo.

Desde la resonancia del *efecto mariposa*, hasta los significados etimológicos de *yantra* y *rasa*, esta imagen recoge la proximidad natural toda una cosmogonía de significados, en los que se unen la realidad viva y la poesía sensible que la envuelve.

La Naturaleza es un continuo despliegue sublime de imágenes de consciencia. En ella siempre podremos reconocer las adecuadas a nuestra sensibilidad. En un bello jardín de India nos narraban cómo cada flor es forma específica, expresión abstracta y figurativa simultáneamente de los diferentes estadios de la manifestación de la consciencia.

La sensibilidad de una flor, el aterciopelado –por poner un ejemplo- puede llegar a ser tan sutil, que solo el contacto de nuestras manos conseguiría marchitarlo con el roce. Materia sensible en el mayor de los grados. Nos recuerdan con su variedad numerosísimas posibilidades y matices.

Con ellas la Belleza es un regalo real de *formas* que se van introduciendo en la experiencia de nuestro cuerpo a través de la *contemplación*, amplificando la *forma* y posibilidades de nuestros órganos sensoriales. No nos convence de nada, no nos exige. Penetra desde lo profundo, desde nuestra parte menos densa, más dúctil, menos aferrada, menos anquilosada. Y nos cala por completo si no oponemos resistencia. Abarca lo micro y lo macrocósmico.

Su especial fisicidad las deriva, más bien, hacia un objeto metafísico perceptible. Tan presente, que parece escondido, pues nos cuesta verlo, incluso plásticamente dimensionarlo.

Dibujar un mandala no es simple; es un rito que tiende a una palingenesia del individuo, éste debe participar en todos los detalles con toda la atención que requiere la importancia del resultado a obtener.⁵³

En la ‘campanilla’ de la flor, desde algún fondo de un espacio amarillo de polen vibrante resonante surge un sonido, como el de la abeja, un mantra natural muy específico. Desde su roce de fricción sonora de amarillo luz interior, su cáliz se abre, se desprende la imagen, inundándonos, expande extremidades, extiende hilillos y óvulos de polen. Y de la flor emana un aroma de colores, que es desenvuelto y expresado desde su mismo centro por la forma y tersura de sus pétalos, perdidos en la dimensión espacial. El brote es plegado y guardado por sus verdes sépalos. Ellos abrigan y empujan la posibilidad del despliegue del espacio. Expansión y contracción

52 Jugos esenciales

53 *Ibíd.* p.60

son apertura y protección al unísono.

La flor de loto es también la imagen del buda, su postura. Su actitud. Su emergencia desde el corazón.

En los órganos de las flores volvemos a encontrar la imagen del *lingam* y *yoní*, *siva* y *sakti*, que veíamos anteriormente. Las *formas* en la visión mandálica se superponen, participan unas de otras, en pro de una mayor coherencia y comprensión, y cuya demostración es su propia verdad, su propia presencia.

4.1.7. FLECHAS, VECTORES, LÍNEAS DE FUERZA. ACCIONES.

Hemos hablado de algunas de las imágenes que constituyen el *sistema complejo* de superposición de realidades, procesos de todo tipo, culturales, psicológicos, filosóficos, estéticos, etc. El mandala recoge a todos ellos.

Si el *bindu* es el aspecto focal y concentrado de la energía, el almacén y el generador, los puntos, las líneas, los triángulos y cuadrados representan diferentes modalidades de la energía⁵⁴, los diferentes movimientos del espíritu, de mayor amplitud de poder a medida que es mayor su sencillez, abstracción y asimilación. Cualquier forma compleja es la interacción dinámica de las líneas de energía. Los espacios formados por sus intersecciones son campos especiales donde operan las fuerzas, manifestación del espíritu que habita la forma.

Los que aquí mostramos son yantras destinados a diferentes usos. Son relativamente diferentes a los mandalas. Se mantienen mayormente en el campo de la gráfica y cumplen funciones específicas dirigidas a fines concretos.

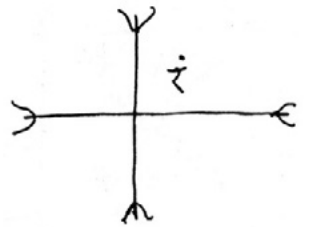
Junto a estos elementos se incluyen en los yantras dibujos de puntas de flechas, lanzas, tridentes, espadas, mazas, y otras armas que representan los vectores de las energías que operan dentro de ese área.⁵⁵ Este aspecto implicaría también una profundización en los tipos de líneas, etc.

Añadiremos una ilustración del concepto de *flecha* en uno de los libros editados por Paul Klee⁵⁶ como “*Fundamentos para una parte de la enseñanza teórica en la Casa Estatal del Constructor*, en Weimar”. En ella podemos ver los anhelos, el vocabulario y la relación con la plástica que guardan perfecta relación con los conceptos que en este escrito presentamos. Se trata una vez más de un tipo de pensamiento teórico específico, avalado por la obra de un artista.

54 RAMACHANDRA RAO, op. cit. 24

55 *Ibíd.* p.27

56 KLEE, Paul. *Bosquejos pedagógicos*. (1ª-Berlín, 1925-1965)



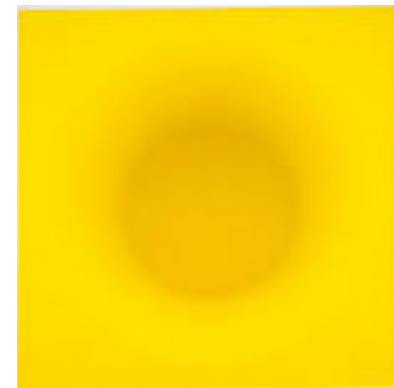
Arriba. Yantra destinado a la liberación de encadenamientos [S,60]

Abajo. Yantra para obtener maestría sobre los 5 elementos



Estudio con Alabardas de Leonardo.

Acorde con lo que estamos desarrollando estas formas serían consideradas yantras desde un punto de vista de la TYD. Guardan a su vez relación con formas y dispositivos naturales, especialmente de semillas que desarrollan una verdadera ingeniería mecánica para diferentes funciones de agarre, anclaje, defensa, etc.



Arriba. Obra del artista Wolfgang Laib

Abajo. Obra de Anish Kapoor

Este artista recolecta el polen de las flores para con él vertir en su trabajo determinado tipo de vibración y luminosidad entrando en el campo de lo sutil.

Cuando Kapoor nos abre estos espacios nos introduce en ese espacio sensible específico de la flor.



37 LA FLECHA

La flecha encuentra su origen en este pensamiento: ¿Cómo ampliar mi territorio hasta allá? ¡Atravesando este río, ese lago, más allá de aquel cerro! La capacidad ideológica del hombre de recorrer a su antojo lo terrenal y lo ultraterrenal está en contradicción con su incapacidad física y de allí el origen de la tragedia humana; ese conflicto entre la potencia y la impotencia crea la discrepancia de la existencia humana: el hombre es pues mitad libre, mitad prisionero.

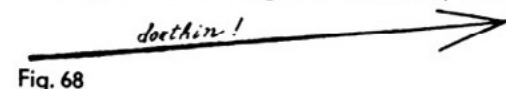


Fig. 68

El pensamiento desempeña el papel de medium entre la tierra y el mundo. Mientras más lejano sea el viaje, más sensible se vuelve la trágica necesidad de convertirse en movimiento. ¡Ya que no se pudo ser movimiento desde un principio!

El recorrido es algo análogo: ¿Cómo logra vencer la flecha el obstáculo de la fricción? ¿Cómo llega allá donde el movimiento jamás tenga fin? Saber que allí donde hay principio nunca hay eternidad; sin embargo es un consuelo ir un poco más allá de lo corriente, o tal vez de lo posible. ¡Oh flechas, que os broten alas para llegar al fin, si vosotras también os cansáis antes de alcanzar la meta!

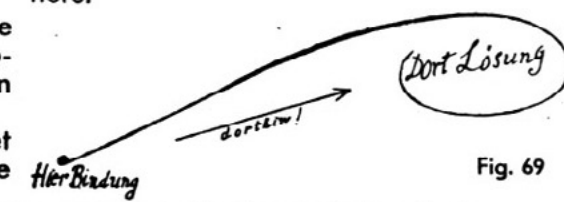


Fig. 69

38 La verdadera flecha consiste en: un asta una punta y un timón

La flecha simbólica es una vía; la punta y el timón se reúnen en forma de timón puntiagudo

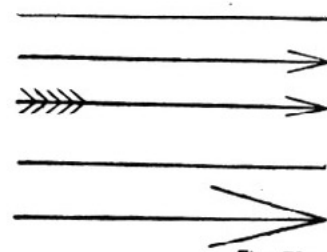


Fig. 70

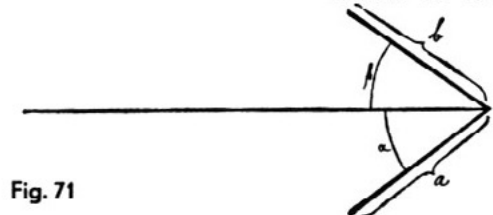


Fig. 71

La identidad de los largos de las puntas del timón y de los ángulos que forman con la vía originan un recorrido recto (Fig. 7- $a = b$ $\alpha = \beta$).



Nagalingan. Dibujo. Rajastan. Expresión contemporánea de una intemporal forma tradicional. Fotografía: Archaeological Survey of India

Este tipo de yantra, comúnmente conocido como *paclya* es una obra característica de dibujos de *mandana* (etimológicamente relacionado con *mandala*). Hay una íntima conexión entre a creación cósmica y la primigenia necesidad del hombre y la mujer, simbolizada aquí por el poder de la serpiente. Las diferencias entre el macrocosmos y el microcosmo son resueltas a través de la unión.

4.1.8. EL TEMPLO⁵⁷. CUERPO Y CONSCIENCIA.

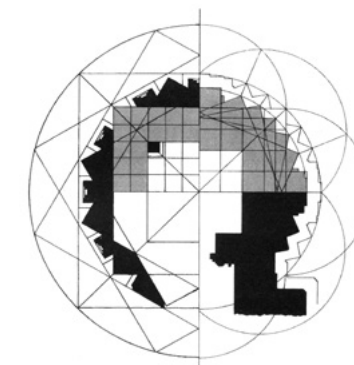
El templo es por excelencia, el universo completo donde se reúne en la tierra lo divino. La aguja de su cúspide es antena receptora y alineadora de los mundos que comunica. Es el edificio magno de la obra humana en comunicación con los dioses –y consigo mismo–, y su monumental edificación reúne las demás artes, como diferentes acercamientos plásticos al espíritu universal. Desde el templo tiene lugar la llamada.

Por ello muchos de los tratados de estética hindú se encuentran relacionados con la arquitectura. En relación al templo hindú y todo lo que conlleva, la principal fuente de investigación que trae dicha concepción a occidente son los importantes trabajos de Stella Kramrisch, en que detalla gran parte de los determinantes estéticos generales, partiendo de su presencia en el templo. Podemos decir que ella es el referente de sencilla y abstracta interpretación más allá de todos los detalles y complejísima liturgia ritual que aglutina.

Aunque aparentemente el edificio o edificación del templo responde a una visión arquitectónica del mundo⁵⁸, en oriente es asimilado desde su concepción orgánica.⁵⁹

El mandala es la vertiente gráfica del templo y el templo es un mandala en el trazado de su planta y estructura, cuya estructura volumétrica rige los ritos de circunvalación y aproximación al espacio sagrado, al centro, que es un acercamiento simultáneo a nuestro propio templo, nuestro interior, nuestro cuerpo, de nuevo al centro.

Es concebido como el hogar donde habitan y se hacen completamente presentes los dioses. En mandalas más figurativos se encuentran representados los templos, donde podemos encontrar toda la jerarquía de dioses, en sus correspondientes ubicaciones y funciones, exhibiendo



Ejemplo de estructura mandálica aplicada al templo [MYHT,270]

Relación de estructuras circulares y cuadradas. Aquí se compara el uso constructivo de la geometría con rejillas impares para plantas basadas en la rotación de 3 y 6 cuadrados.

57 En su tridimensionalidad establece un puente entre el espacio-forma habitante y el habitáculo. Lo presentamos aquí por encajarlo en la sucesión de formas que hemos presentado, pero es conveniente entenderlo también una vez entremos en el capítulo 1.7.

58 En relación al contraste oriente-occidente consultar PRATIMA BOWES, *Dos visiones del mundo: arquitectónica y orgánica*. Ed. Indica. Etnos. 1986. Edición española. Varanasi.

59 Comentado en VV.AA.: GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E; KSHÉMARÂJA y J. SHANKARÂCHÂRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed., 1988 y nota de S. Kramrisch.

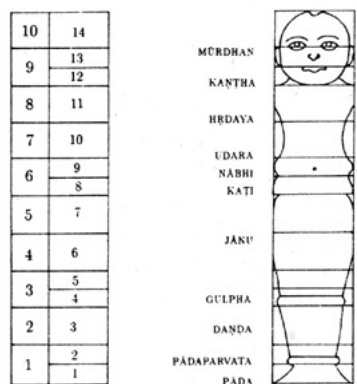
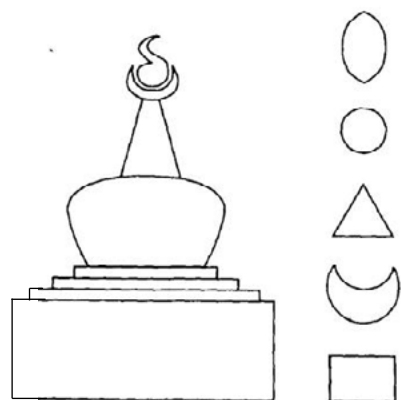


Fig. 15: Puruṣa derived from the Yūpa

[VSU-81]



sus atributos que nos recordarán y atraerán por ello como vía de entrada, adecuado nuestra condición y condiciones. En los mandalas tibetanos encontramos representada la estructura de mundos y estadios intermedios y los seres arquetípicos que los habitan de un modo muy conciso y figurativo, al igual que los estadios de consciencia intermedios, que forman parte del camino, con una descripción exhaustiva de resistencias, apegos, etc., que serán la guía del que pretenda iniciarse en el camino de sabiduría y conocimiento de sí mismo y el mundo que le rodea. Su contemplación y recorrido constituyen la guía práctica más útil de incorporación a dicho proceso.

Superficie de revolución

La columna vertebral del hombre es la escalera que lo eleva y comunica con el cielo. Coincide con el primer eje de alineación del axis mundi, y en ella se encuentran los siete *chakras* o puntos específicos de regulación de los niveles que le permitirán su ascenso desde la tierra, desde los aspectos más materiales a los más espirituales. Ellos son parte del mapa tántrico a través del cual poder incidir en el universo partiendo del contacto directo que en dichos puntos se da de lo microcósmico y lo macrocósmico. Toda resistencia al proceso evolutivo-involutivo quedará impresa en ellos, y por tanto también en ellos podrán aflojarse los nudos, contracciones, en los que se materializan. El pináculo de los templos representa dicha elevación.

Del mismo modo que existen en el cuerpo humano existen en el cuerpo del planeta Tierra, de su tierra, y toda una jerarquía de puntos de influencia en los que son elevados espacios sagrados. Ellos tejen un mapa lineal constituyendo un sistema de nervadura⁶⁰, de energía telúrica con la que trabajar.

La primera rotación de ese eje conforma una *superficie de revolución* que conforma la columna arquitectónica, análoga a las piezas del ajedrez. Es la primera forma simbólica del hombre que vemos representado en la figura por cuya *forma* se denomina *yupa* [VSU-81], y del que se extraen las medidas que servirán de referencia ideal usadas en la representación-presentación y medida-dimensión del dibujo del cuerpo humano. Así es como lo indiferenciado adquiere la primera *forma* en el cuerpo humano. Lo hallamos en el *Vastu Sutra Upanisad* o tratado específico de las artes comprendidas y aglutinadas en la arquitectura.

El hombre de conocimiento, quedó revolucionado, adherido a ella con su carne, su materia, revistiendo su eje con diversas pieles de su cuerpo, girando y centrifugando en torno suyo sus límites, su superficies en continua inquietud y revolución. Ese monumental esfuerzo acumulado se solidificará en el recuerdo a modo de templo, de cúmulo sacro, sagrado, de trascendencia. Cada pliegue, cada torneado, simboliza un diferentes nivel o estadio de realización para registrar el ascenso espiritual del devoto. En la imagen [TTS-32] ofrecemos un ejemplo de la ‘revolución’ que se presenta a través del símbolo directo de la aguja cenital del templo, donde queda descrito todo un camino de trabajo hacia el ser. Implica una revolución en todos los niveles de materia que hemos mencionado.

Cuerpo de templo

Establecido un paralelismo entre el cuerpo físico del hombre y el templo

60 de BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976). En relación al trabajo plástico con nervaduras, nudos y *marmas*, consultar (p.41)

[TTS-32]

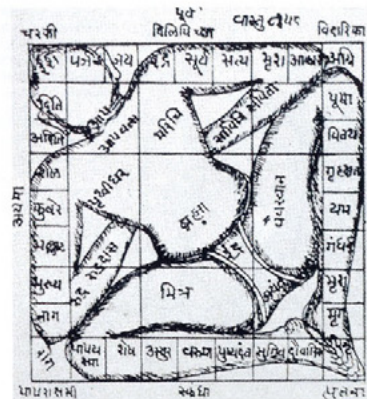
que edifica, ambos podemos encontrarlos formando parte de la misma concepción cósmica de los templos en occidente. El eje y gravedad del hombre entendidos en la plomada de dibujo, los ejes del espacio del dibujo bidimensional hacia su proyección tridimensional o su revolución sobre sí mismo, desde el dibujo y la idea de la *forma* hacia el encuentro con la materia de la escultura, y desde la escultura a la arquitectura, siendo ésta la que recoge toda la proyección plástica de esta cosmovisión.

Todos los templos hasta llegar a la *stupa* budista fueron fundados sobre esta visión, esa construcción humana-mental cuyo símbolo es la elevación del templo. Su rey o regente es el eje, el hombre que permite hilar cielo a tierra. Cada *cuerpo de templo* es la complejidad y síntesis de un mandala que, conforme a esta estructura, ha desarrollado su edificio físico y su rito, externo e interno. Cuerpo y templo se identifican.

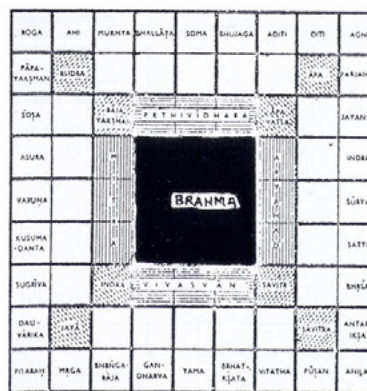
La forma corporal del templo debe distinguirse de su vida sutil, tejida de *prāna*, al igual que esta se distingue de su esencia intelectual, que es *virāj*. Juntos, estos tres grados existenciales representan la manifestación total de *Puruṣa*, la Esencia divina inmanente al cosmos.

La divina forma humana

La trama cuadrícula del paramasyika es un esquema religioso fundamental que fija las medidas del santuario hinduista según las proporciones del «purusha», arquetipo cósmico del hombre. Del centro umbilical nace el loto y de éste el «brahma», principio vital del universo. Las grandes divinidades se agrupan en el centro, las divinidades menores en los márgenes.



El esquema sirvió de plano para la construcción de templos y también de ciudades, estableciendo una correspondencia entre las categorías sociales y castas y sus homólogos celestes, las jerarquías divinas. El arquitecto tenía la misión de reproducir en sus construcciones el arquetipo humano del universo.

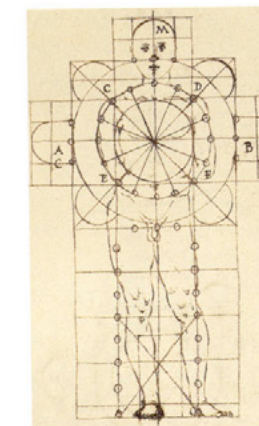


538

EL MICROCOSMOS: La divina forma humana

La divina forma humana

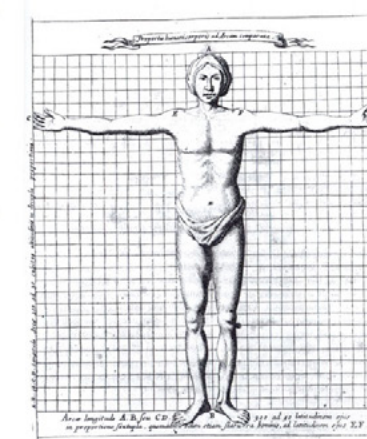
Plano de una basílica según las proporciones del cuerpo humano.



Francesco Giorgio (1460-1540) asocia en sus escritos la doctrina pitagórica de la armonía a especulaciones hermético-cabálisticas.

«Los antiguos distribuían sus templos y edificios públicos (...) según el modelo del cuerpo humano (...) y procedían de la misma forma en todas las artes (...) lo mismo que ...I (Dios) confiere también a la maquinaria del mundo la simetría del cuerpo humano.» (Agrippa de Nettesheim, De occulta philosophia)

«Cuando el hombre pone los brazos y piernas en cruz, de forma que las extremidades toquen el círculo circunscrito a ellas, el centro está en el ombligo; pero si junta los talones (...), el centro queda en medio del miembro del hombre. Parece que estas proporciones del cuerpo humano son las que usaron Noé para construir el arca y Salomón su templo.» (Athanasius Kircher, Musurgia universalis, ed. Schwäbisch Hall, 1662)



A. Kircher, Arca Noé, Amsterdam, 1675

539

EL MICROCOSMOS: La divina forma humana

Dicho de otro modo el templo tiene un espíritu, un alma y un cuerpo, como el hombre, y como el universo.⁶¹

La arquitectura hindú tiende a envolver la vertical con masas compactas, de perfiles prolijos; en cambio, afirma las líneas horizontales como otros tantos niveles de agua. Esto es porque la vertical corresponde a la unidad ontológica, la esencia, que es 'interior' y trascendente, mientras que la horizontal simboliza el grado existencial. La repetición de la horizontal, favorecida por la construcción maciza, en capas superpuestas, sugiere la multitud indefinida de los grados de la existencia.⁶²

En occidente es exactamente igual, solo que la cruz centrada fue desplazando su centro hacia la proporción antropomórfica del cristo en la cruz.

El ingreso al templo no es solamente el ingreso al lugar sagrado, sino la entrada al *mysterium magnum*. Quien cumpla con conocimiento puro el rito de circunvalación según las reglas prescritas y visite en orden los recesos del Templo, recorre el mecanismo secreto del mundo, hasta transfigurarse junto al *sancta sanctorum*, ya que al alcanzar el centro místico del edificio sagrado, se identifica con la unidad primordial.

En el cosmos, el tiempo domina el espacio; en la construcción de un templo, por el contrario, el tiempo es transmutado en espacio.⁶³

Del mismo modo se produce la entrada en una obra de arte.

El hombre pone en el centro de sí mismo el principio recóndito de la propia vida, la semilla divina, la propia esencia misteriosa; tiene la vaga intuición de una luz que brilla dentro de él y que se expande y propaga: toda su personalidad se centra en esa luz y se desarrolla en torno a ella⁶⁴.

Podemos situar al hombre en el centro, como hace el Renacimiento, y situar en su centro su semilla, la semilla divina, la semilla creativa.

En el centro del círculo, de la rueda y del cubo se encuentra el punto luminoso de la conciencia, de la que irradian las facultades psíquicas.⁶⁵

Verdaderamente en la coincidencia de todos esos centros internos y externos, en su abatimiento concéntrico reside su fuerza, su incidencia en todos los planos. En India se formulará esto de modo metafísico pero será la práctica del yoga la que haga posible su experiencia. El Hatha Yoga o yoga a través de lo físico que es el que más se ha introducido en occidente, no es más que el alineamiento a través del cuerpo en el espacio, de la experiencia de nuestro cuerpo, desde nuestros órganos más internos hasta el mayor estiramiento de nuestra piel, haciéndonos conscientes de su extensión a través de la experiencia. A través de la inversión de nuestro eje

61 *Ibíd.* p.43

62 *Ibíd.* p.45

63 MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999) (Schuon p.81)

64 TUCCI, op. cit. p.39.

65 *Ibíd.* p.39.

con las posturas o *ásanas* invertidas somos capaces de derramar oxígeno a través de la gravedad a las zonas más olvidadas, más extremas. Sucederá análogamente con la práctica del Dibujo desde un punto de vista yóguico, yántrico.

De este modo el yoga abarca todos los aspectos propios de los diferentes niveles o planos del ser, que van del físico al espiritual. Cada persona realizará su práctica conforme a su propia condición, desde uno u otro nivel, entrando por una u otra puerta, según su sensibilidad, formada y desarrollada por el choque de materia y espíritu, se manejará adecuadamente con uno u otro material, practicando una u otra disciplina de conocimiento. El Arte pasará a constituir así una de ellas, y conforme a los principios fundamentales, raíz, *bbutas*, comunes a todos, se detallarán sus condiciones y determinantes, a la luz de diferentes épocas y maestros.

4.2. PRIMERAS REGLAS CLÁSICAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA FORMA

Una vez nacida la materia, recién inaugurado el trayecto hacia la modulación de la *forma* y sus *formas* como parte consustancial de la realidad, su plasmación demanda un orden consciente orientado hacia la supraconsciencia trascendente.

La *forma* tiene sus propias particularidades. Como leyes, han sido registradas desde diferentes 'puertas' de acceso, atendiendo a unos u otros aspectos que en suma conforman la unidad que cohesionan todo su conocimiento.

Presentamos a continuación algunas leyes contempladas en el hinduismo que nos sirve de guía y referencia. Nos podrán introducir en una TYD desde un punto de vista plástico tradicional, ya que corresponden a regulaciones muy antiguas específicamente aplicadas al arte de la imagen y dirigidas al artista *imaginero*.⁶⁶

4.2.1. LA FORMA: TRES PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

Queremos introducir, señalar y comprender los *Tres principios fundamentales de la forma*⁶⁷ por los que se rige el yantra en su unidad. Cualquiera que

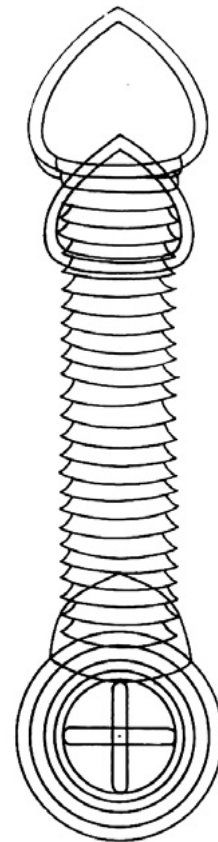
66 Término acuñado por Coomaraswamy, producto de su visión de base tradicional, para nombrar al creador de imágenes, superando la diferenciación entre artista y artesano.

67 KANNA, Madhu. *Yantra. The tantric symbol of cosmic unity*. Ed. Thames & Hudson. London, 2003. Referencia bibliográfica original de estos principios: Saraswati

sea el estado de desarrollo en que se encuentre expresado el yantra o, desde nuestro estudio, cualquier imagen sujeta a una TYD, se hallará en todo momento regida por tres principios fundamentales y de significativa trascendencia: forma-función-poder

1. Principio de Forma: Âkriti-rûpa.
2. Principio de Función: Kriyâ-rûpa.
3. Principio de Poder: Sakti-rûpa.

Según la primera, trata de explicarse el principio natural que reside en la *forma*. Por ella, toda imagen de carácter yántrico, cualquiera que sea su forma externa, debe considerarse contenedora «en su interior de las bases de la forma que abunda en el universo»,⁶⁸ guarda relación con la *forma* del mismo modo que el átomo con la materia, y guarda en su interior una unidad intrínseca básica. «Cada aspecto del mundo puede ser visto en la forma estructural de un yantra»⁶⁹. Así alude no solo a la *forma interna* aristotélica, sino a la *forma externa* con la que se reviste y con la cual queda engranada conformando una imagen que recibimos a través de los sentidos, limitada en su aspecto pero ilimitada en sus principios indisolubles de forma-función-poder.



[TA-111]

PRATYAGATMANANDA, *Yatra sutram*, p.10

68 *Ibíd.* p.X

El silpin-yogui, o artista yántrico «trata de identificar y comunicar la estructura más interna del universo con sus apariencias a través de la concentración y una intensa visión yóguica, como si de una forma de ecuación se tratara».⁶⁹

La segunda es el principio de *función*. Se refiere al yantra como «símbolo que revela una verdad».

Se trata de símbolos psicológicos que se corresponden con los estados internos de la consciencia humana, y a través de los cuales puede gestionar y ampliar sus fuerzas psíquicas. En latín *functio* que significa “acto de realizar”. Por tanto se trata de la capacidad de realizar, de convertir en *real* lo que opera en la *forma*. El artista lanza a la realidad una forma que a su vez arrastra un contenido más o menos sintético, más o menos abstracto.

La tercera hablará del *poder* transmutador de la forma arquetípica revelada. La imagen ejerce una influencia, opera de manera práctica, útil, y por ello es necesario el uso consciente y responsable.

En resumen, se trata de la consideración de la *forma* como una entidad de carácter real. Si bien es considerada como parte del mundo de *maya* o ilusión, no difiere tanto su lectura de la contingencia de cualquier otro ser manifestado sensiblemente, incluido el hombre, que también pertenece a *maya*.

Del mismo modo que una proteína, un átomo, o una molécula de uno u otro elemento, el yantra se distingue por su *forma*, que produce por ello una u otra función. Cualquiera que sea la *forma* inmediata percibida guarda su función o poder cualquiera que sea su manifestación o estadio. No obstante, recaerá mayor poder en ella según sea el acceso a su grado sintético o de abstracción, pues desde lo más hondo es más amplio su poder de resonancia. Con ella se tendría acceso a una materia que participa del paralelismo entre la matemática pura o la matemática aplicada, más allá de su aspecto puramente geométrico. Su dimensión aplicada es el uso que podamos hacer de ella y que nos permite, desde su sentido mágico, operar en un plano de realidad desde otro paralelo.

4.2.2. YASHODHĀRA⁷⁰: 6 REGLAS O CÁNONES APLICADOS A LA FORMA EN EL ARTE

Desde ahí conectaremos con los principios y valores propios a la facturación de las formas desde un punto de vista plástico, y aplicado a la expresión artística en general. Es interesante apreciar cómo las formas actúan de ‘bisagra’ relacionando el dominio de lo absoluto y el dominio de lo subjetivo. A veces resulta difícil diferenciar en cuál de los dos ámbitos estamos. Ya los hemos ido detallando esencialmente.

A. Dominio de lo absoluto.

69 *Ibíd.* p.X

70 Autor que compuso los versículos tántricos de los *Shilpa sastras* en los que se presentan estas reglas.

Absoluto que estaríamos tentados a llamar desde nuestro punto de vista, ‘dominio de lo objetivo’, en el que no podemos diferenciar objeto y sujeto más que como parte de una misma realidad. Ya hemos visto cómo esta ordenación conceptual trastoca nuestra concepción preestablecida.

A este dominio corresponden las primeras leyes:

1. **Rūpa –bhēda.** La diferenciación de las formas.
2. **Prāmana.** Proporciones regulares.
3. **Sadrishyam.** Similitud, analogía, identidad en la diferencia y correspondencia entre lo visible y lo invisible.

1. *La diferenciación de las formas.*

Considerada la más importante de ellas «hace alusión al nacimiento de las formas a partir de la potencialidad primordial, a la separación de cada una de ellas del seno del todo indiferenciado y a la creación de las individualidades particulares». ⁷¹ Cada diferenciación de la forma es una faceta de una única realidad de la materia continua.

Para una TYD ello podría significar que toda *forma* es una emanación de la divinidad. Quizás no hay otro modo de presentación posible más que la experiencia que se da en el acto creativo, en la que también se produce una especie de emanación o desencadenamiento de la *forma* cuando hemos dejado el paso abierto, cuando procedemos a destrabar los nudos emocionales particulares, los apegos, los intereses o ambiciones personales por los que somos atrapados en diferentes aspectos y los transformamos a través de la experiencia estética en la transformación plástica.

No se puede decir que exista una creación propia, aislada o puramente personal. El individuo es el canal carnal y consciente a través del cual se da paso o transcurre la *forma*, con su recorrido polar de *ida* y *pingala*, flujo sanguíneo de entrada y salida, que conecta con el torrente más íntimo por el cual fluye la vida y la naturaleza, mas NO en sentido metafórico, sino real. A través de la imagen se manifiesta la continua compensación dual del claroscuro, que continuamente recorre el anverso y reverso de la luz, modelando con ello la *forma*, haciéndola voluminosa en su ocupación del espacio, su *tono*, y revestida fenomenológicamente en su cualidad de temperatura, de temperamento, frío-cálido, a través del *matiz*, del color y otros factores emocionales subjetivos, etc.

Estas corrientes que percibimos de fondo dual marcan un flujo de entrada y salida en el espacio de la *forma* y es descrito a través de diferentes líneas estructurales.

La “diferenciación de las formas”, la idea y concepción que de ella alcanzamos, se presenta a través del Dibujo. Podríamos señalar ésta como su condición específica. Simplificando, puede darse desde la linealidad, casi conceptual, de la estructura o desde su aspecto específico de *claroscuro*. Ambos, subyacentes al color.

El estudio del claroscuro es probablemente el más importante dentro de la presentación y representación gráfica. Se encarga de modelar y relacionar

⁷¹ VV.AA., *La tradición hindú*. op. cit. p.58

el paso entre las dos dimensiones y las tres dimensiones y subyace en la base de todas las materias artísticas desde la escultura a la arquitectura, y traspasando sus límites disciplinares.

Su motivo es la distribución de la *luz*.

El claroscuro posee una reducción gráfica dual en el símbolo del Tao (yin-yan), más puede adoptar formas menos estrictamente ordenadas cuando sus relaciones son más complejas.

Su potencia creadora bipolar está vinculada íntimamente con su principio de manifestación y la dualidad, de feminidad y masculinidad de amplia significación respecto a un punto de vista tanto externo como interno. La imagen del *tao* puede ser un modelo gráfico de ello, asumido y presente en la estructura profunda de yantras y mandalas. Su flujo se hallará en el recorrido de la imagen en el campo gráfico, en el cuadro. La escultura lo hace visible en sentido estricto. La plástica es su verdadero medio.

La dualidad es el principio de identificación por medio de la tensión y fricción de contrapuestos. Es la oportunidad de consciencia a través de un trabajo que puede resultar trágico si no se equilibra con los centros y el centro primario.

2. *Proporciones regulares.*

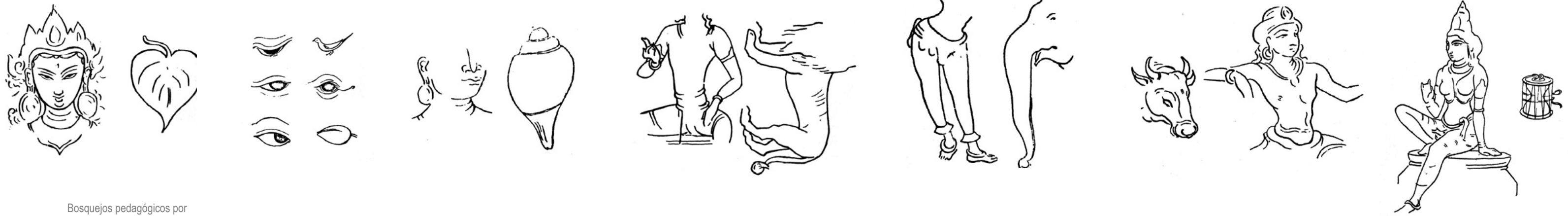
El “canon”, no se da de modo puro en la Naturaleza, no es posible su existencia en lo que identificamos como realidad ordinaria o *maya*, por lo que no tiene sentido usarla como modelo literal. Adquiere muy diversas formas afines.

El sistema ideal de medida parte del átomo, de la mota de polvo y lo ya abarcable que mide un dedo. Importancia de la relación de la medida con el objeto real. La proporción relacionada con la fuerza, el peso, la tensión, la armonía más allá de un gusto cultural. La armonía con su sentido ordenado y de relaciones en sintonía. Por una parte implica una referencia abstracta objetiva y por otra una cantidad relativa, manejando indistintamente lo macro y lo micro, dando anclaje a lo subjetivo, etc. La proposición es la medida que evita el desbordamiento e incluso lo integra si es necesario.

3. *Similitud, analogía.*

Así, estos principios aplicados a la representación de la *forma* se convierten en un canon para la (re)presentación, integrador de sus atributos específicos, cuya referencia visual no es solo una medida, es una conexión. Sin el hábito de Brahma, toda imagen no es más que un reflejo, una apariencia, una ilusión. De ese modo queda trascendida la superficialidad de la imagen.

Esta imagen es utilizada como modelo para la enseñanza del dibujo. En ella podemos encontrar un ejemplo de estas reglas. El torso, desde los hombros hasta el abdomen, mantiene la *forma* de una cabeza de vaca. Puede representar “la similitud ideal con un tipo” pero a la vez representa la “identidad en la diferencia y correspondencia entre lo visible y lo



Bosquejos pedagógicos por analogía procedentes del maestro Abanindranath Tagore.



P.R. Narvekar (nacido en 1950)

invisible”. La una parte de su forma externa, y la otra, mantiene la relación entre la interna y la externa, la relación de fuerza, de potencia de la forma del torso y de la cabeza de la res. Una vez asimilada, es difícil olvidar esta lección. No es así cuando queda reducida a simple representación del torso conforme a medidas, es más difícil de integrar. Podemos ver aquí más ejemplos, y explorar y crear muchos otros. Se trata del *aspecto analógico de la forma* como vía de conectar a tierra la *metáfora*, a la realidad. La analogía es una vía pedagógica del dibujo de una TYD. Se basaría en el principio de aprendizaje por medio de la *mimesis* de la realidad sutil. [

El «objetivo de la imagen no es expresar la belleza, sino sugerir la visión interior», por ello «no es un conocimiento, sino un medio para adquirir conocimiento». Así, no se le pide pues que sea plausible o realista, sino inteligible y que facilite el ejercicio libre del espíritu que la recibe y trabaja.

De este modo el contemplador no ha de esperar nada más de la imagen, pues es él el que la anima y transforma. Esto libera del mismo modo al artista de tratar de satisfacer las necesidades o gustos particulares del espectador.

La imperfección externa y siempre posible de las imágenes se verá compensada por la fuerza de la virtud de los fieles. Así «el devoto estará más cerca de la esencia del arte que el esteta que aprecia solamente la belleza de las formas con una *pasiva objetividad* [subjetividad, relatividad] olvidando que la actividad de su espíritu es una parte, quizás la más importante, de su [completo] conocimiento del mundo.⁷²

Se establece entonces una cierta jerarquía de las imágenes. En lo alto, se hallarían los *yantras*, diagramas geométricos rituales que corresponden a un atributo determinado y que subyacen implícitamente en el resto de la jerarquía. Los siguientes niveles varían con los tipos y la espiritualidad e inteligencia de los hombres, y su carácter es la diversidad. La exclusividad del dios está representada con la diversidad de sus atributos.

El segundo nivel jerárquico son las figuras pintadas o esculpidas del panteón brahmánico (Ishwara, divinidades menores, monstruos, etc...). Cualquiera de los grados de figuración representados deben ser entendidos, y son en el fondo tan abstractos como los yantras.

⁷² Ibíd. p.62

B. Dominio de lo particular

En este dominio se hallan las reglas referidas al sentimiento de *lo bello*. Así las ideas de *lo bello* y *lo sublime* de Kant, pueden ser entendidas en distintos grados de profundidad de una misma *forma*.

4. **Bhâva-Yojanam** y **Lâvanya- Yojanam**. Relación con el sentimiento.

5. **Varnikâ-bhanga**. Similitud ideal con un tipo

6. **Citram shadangkam**. Ciencia de los colores

En estas tres últimas leyes se establecen niveles respecto al carácter de emisión de la *forma*, que satisfará diferentes clases de espíritus humanos. La persona docta «se interesará sobre todo por la exactitud iconográfica, el técnico en la perfección del oficio, y el devoto, en el carácter sagrado de los temas. Hay múltiples clases de espíritus, de sutiles sensibilidades con diferentes necesidades de nutrición estética.

En correlación con este dominio de lo particular, la *teoría de rasa* diferenciará 33 modos fugitivos, 9 permanentes, los dominantes sentimentales, etc., pero dicha teoría sería pertinente introducirla en el apartado “123” de nuestro trabajo, más centrado en la *estética* o procesos que intervienen en la experiencia estética y en el sujeto.

Solo la realización o el “hacer real” hace posible el conocimiento de estas leyes. Una analogía de ello se da en la creación de la Naturaleza, a la que, incorporándose la consciencia humana dimensionada en el tiempo y en el espacio, deberemos introducirnos en ella desde el movimiento de sus ciclos y crecimiento, no desde la copia o congelación de un momento, del apego a él y a su lugar.

Todo ello esta coronado por el considerado, por la teoría de *rasa*, el rey de los sentimientos, el *amor (rasaraj)*, que es motivo activo en cualquiera de los planos y niveles del ser y la personalidad «Aunque el temperamento de los hindúes sea particularmente sentimental, sería erróneo asimilar esta sentimentalidad al puro erotismo. El amor humano siempre ha tenido en la India una significación espiritual. De ahí viene el empleo del simbolismo sexual en el culto y la devoción a la *Shakti*. Todo arte es de origen yántrico». ⁷³ Y podríamos decir que ese amor, esa belleza, es un verdad



⁷³ VV.AA.; *La tradición hindú*. Olañeta Ed. (p.93-N. 8)

de carácter abstracto realizada en lo concreto, donde no hay cabida para la escisión, y donde el lamento propio no tiene otro fin más que llevarnos al gran Lamento. El Amor, la Belleza se constituyen y se restituyen como objeto-sujeto, y son el único vehículo posible para alcanzarse a sí mismos, plenamente, simultáneamente, tántricamente, yántricamente.

4.3. PRIMERAS NOCIONES PRÁCTICAS Y PLÁSTICAS DEL YANTRA.

Aquí vamos a presentar algunas de las características que diferencian unos yantras de otros, teniendo en cuenta fundamentalmente su uso. Su uso secreto, conceptual, su manufactura en diversos materiales de piedra, palma, grabados en metales, su variación desde lo pequeño a lo monumental, condiciona la *forma* y la relación que se da con la misma. Materia y forma nos introducen en la esencia de las relaciones.

Como ya hemos dicho, *forma*, *función* y *poder* están íntimamente vinculados. De la descripción exhaustiva que en muchos casos se hace de ellos podemos extraer premisas muy útiles para la elaboración de una TYD. Asimismo se proyectará en consecuencia una orientación ética y estética respecto a la manera de entender el mundo y en decidir cómo, por qué y para qué incidiremos como artistas en él a través de la poderosa herramienta que constituye la imagen.



Izda. Abanindrannath Tagore
Dcha. Odilon Redon



Tres tipos de yantras

1. **Protectores.** De intención mágica. (Raksha-yantras).
2. **Devocionales.** Para convocar dioses. (Devata-yantras o pujana-yantras).
3. **Para la meditación.** Facilitadores de la meditación. (Dhyana-yantras).⁷⁴

1. Protectores.

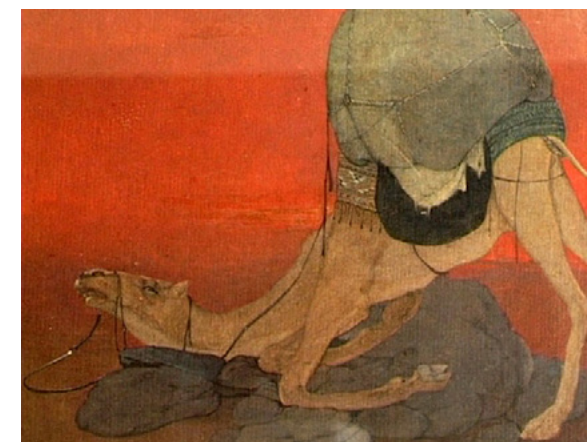
En ellos, el poder otorgado a la imagen por parte del creador es muy importante.

El yantra protector es el más habitual y popular. El sujeto para el que ha sido preparado deberá recibirlo desde la consciencia y voluntad, por lo que habrá de reconocerlo, llevarlo puesto, contemplarlo y honrarle de manera sencilla. Asimismo una obra artística puede introducirse en nuestra vida desde tal punto de vista yántrico.

Requieren poco esfuerzo por parte del receptor y la imagen constituye una bendición o encantamiento. Requieren *fe* por parte del que la recibe. La imagen cumple una función de amuleto y talismán, con efecto oculto para el que lo recibe pues no implica una comprensión. Tiene efectos físicos. Esto afectaría al trabajo y posicionamiento del receptor.

Su potencia depende del grado de *maestría mágica* –por el que se mediría la capacidad del artista alcanzado por el *tantrika* que los prepara y la intensidad

74 RAMACHANDRA RAO, op. cit. 35



Izda. Abanindrannath Tagore
P.R. Narvekar (nacido en 1950)

de fe del que los usa. Con estos ingredientes, su efecto está asegurado.

Desde el punto de vista de una TYD representa significativamente la condición de un tipo de obra y un tipo de público. El nivel de consciencia no ha de ser necesariamente de carácter intelectual, y por ello no rebaja su nivel de calidad y cualidad.

Por ser de carácter mundano responden a una polaridad benéfica o maléfica. Los benéficos son «instrumentos para la paz y la prosperidad», protegen, curan enfermedades, buscan la paz mental, la prosperidad, la salud, ayudan al comercio, la agricultura, la reputación, la celebridad, el afecto, el éxito en el estudio, etc.⁷⁵ Todos estos efectos y otros son aplicados a la incidencia de una obra de arte, si así se usan.

Los maléficos son como «proyectiles vengativos» y sirven para afectar, manipular, dañar o matar al enemigo, confundir su mente, volverle loco, expulsarle de algún lugar, provocar la enemistad, la desgracia, restringir sus capacidades, etc.

Se suelen mantener en secreto, y responden de algún modo a un sentido de apropiación (del mismo modo que el coleccionista resguarda en secreto su obra para contemplarla, hasta la posible desviación hacia lo posesivo). Son preparados por los viejos, sacerdotes u oficiantes de ritos, siendo más dignos de respeto los que se encargan de hacer imágenes benéficas. Siempre producen un impacto en los propios practicantes de este arte, de ahí que requieran una preparación acorde al riesgo, más intensa en función de su orientación 'benéfica' o 'maléfica'.

«Los pensamientos malos son dañinos para los que los piensan; los diseños malos hieren a los mismos que los diseñan». ⁷⁶ Ello implica un claro grado de responsabilidad asumible.

Todo esto habrá de entrar en consideración para un trabajo de dibujo según una TYD. El propio poder de la *forma* incide en la estructura formal de quien lo crea y lo emite, del receptor y del entorno en el que se desenvuelve. Su modulación es ondulación que genera una activación vibracional a través de la materia, de la mente y del espíritu que le hace incidir a través de la afinidad de relaciones y del enfoque de energías que 'programan' al individuo como receptor o emisor.

Los yantras, en su propia lógica interna y sus estructuras características, pueden hacer algo muy importante con los estados de consciencia poseídos por el miedo, la ansiedad, la frustración y los anhelos. Las fuerzas ocultas que habitan en tales yantras se dice que interactúan con las energías dinámicas de la persona con la cual tienen algo que ver. Así, la utilidad de estos yantras consiste más en la acción reorganizativa del propio campo de consciencia del individuo, que en el impacto de las condiciones del individuo.⁷⁷

El acto de magia es la concatenación causa-efecto, interior-exterior sobre una base de consciencia, *fé*, (algo similar a confianza) que de alguna manera se ve alimentada y justificada coherentemente, prácticamente, por medio

⁷⁵ *Ibíd.* p.36

⁷⁶ *Ibíd.* p.38

⁷⁷ *Ibíd.* p.39

de datos físicos que relacionan energía y materia y que aquí pretendemos subrayar para de algún modo acercarlo al individuo encasillado en la 'no credulidad' del hombre moderno. En cierto modo su repercusión es más tamásica.

2. Devocionales.

Se trata de modalidades más elevadas de culto.

En ellos se procede a «la inclusión en la representación gráfica de una de las divinidades tradicionales». ⁷⁸

Una de las diferencias con los anteriores es que no es efectivo solo con su posesión, sino que debe haber una vinculación a ellos mediante la ejecución de cultos rituales apropiados. Así los diseños se convierten en iconos, de apoyo a su esfuerzo, a su acción. Tal movilización sería más rajásica. En este caso, la sílaba semilla (*bija-akshara*) está inscrita en el



[TA-99]

⁷⁸ *Ibíd.* p.41

punto central (*bindu*), y en ocasiones el mantra correspondiente. El yantra es el lugar en el que habita el dios, y es considerado su reino. Allí podrán situarse en sus lugares correspondientes diferentes emanaciones divinas del dios: «asistentes, asociado, funciones, modalidades, instrumentos y realizaciones». ⁷⁹ Es el universo en miniatura, el microcosmos de conexión directa por analogía con el macrocosmos.

A las figuras sencillas (el punto, la línea recta, la intersección, el triángulo, el círculo) se le asignan significados simbólicos y a partir de ellas se forman figuras complejas (el cuadrado, el hexágono, el pentágono, la doble cruz, la estrella, la esvástica, el loto, etc.) que representan cada uno un proceso fenoménico.⁸⁰

El ritual que se desarrolla durante el culto capacita al devoto para entrar en ese campo y moverse en las cercanías del dios.⁸¹

La *asiduidad*, la *sadana* permite transformar la consciencia fenoménica del devoto en consciencia divina, trascendida, sublimada, lo que le capacita para situarse en la *distancia estética* que le permita operar en el mundo fenoménico o *samsara* acorde con las leyes naturales.

El dios es invocado mediante el *mantra* del mismo modo que invocamos en nuestro estudio un estado mayormente fenoménico por medio de la música, que nos predispone emocionalmente con su sesgo.

La invocación divina en la práctica del arte es la disposición que permite la apertura del artífice a su propia exploración, a su propia naturaleza, no determinada o afectada por lo estrictamente emocional. La introducción de este factor puede darse en igual medida en que aparece la jerarquía de dioses y factores, símbolos que nos hacen consciente y posible la apertura.

No implica la anulación del temperamento, de los condicionantes estéticos y humanos –que serán detallados en la teoría de Rasa-, sino su destensamiento a partir de la práctica y el rito para a través de ellos infundir vida al arquetipo simbólico, expresionista, conceptual, etc. que lo represente y de pie a la consciencia del emisor y receptor, trascendiendo así la *forma*, y conduciéndonos a través de la poesía a la fuerza del espíritu y la vida.

De este modo le puede ser posible al arte ‘fijar’ con el punto de vista yántrico su función y razón de ser, y conforme a esa *forma* y motivación interna construir la externa y adornarla, sin restricción, con todas las capas que ayuden a hacer conscientes y vivos los *movimientos creativos del ser*.

En este caso se prescinde de la representación antropomórfica (...), sin embargo, también se ejecutan la mayoría de los actos rituales que tienen lugar en el culto de los iconos, como: la bienvenida, el hecho de sentarse, la alabanza, la ceremonia del baño, el ofrecimiento de adornos y prendas de vestir, el ofrecimiento de la comida, el hecho de agitar con la mano luces fragantes, etc. El acto más importante tanto en el culto a los iconos como a los yantras es la infusión de vitalidad (*pranapathistha*), sin la que el icono sería un simple muñeco y el yantra

79 *Ibíd.* p.41

80 *Ibíd.* p.42

81 *Ibíd.* p.42

tan solo un diseño geométrico».⁸²

Devata-yantras conocidos:

Kali: representa el principio evolutivo del tiempo primordial. Krim

Tara: el poder del progreso espiritual. Aum

Shodasi: Perfección y totalidad. Aim Klim Sauh

Bhuvanesvari: consciencia el espacio, dimensionalidad

Chhinna mastā: La siempre devoradora resurrección

Dhumavati: Muerte, desesperación, destrucción

Bagala-mukhi: tendencias inconscientes que crean las ilusiones

Matangi: dominación sobre el mal

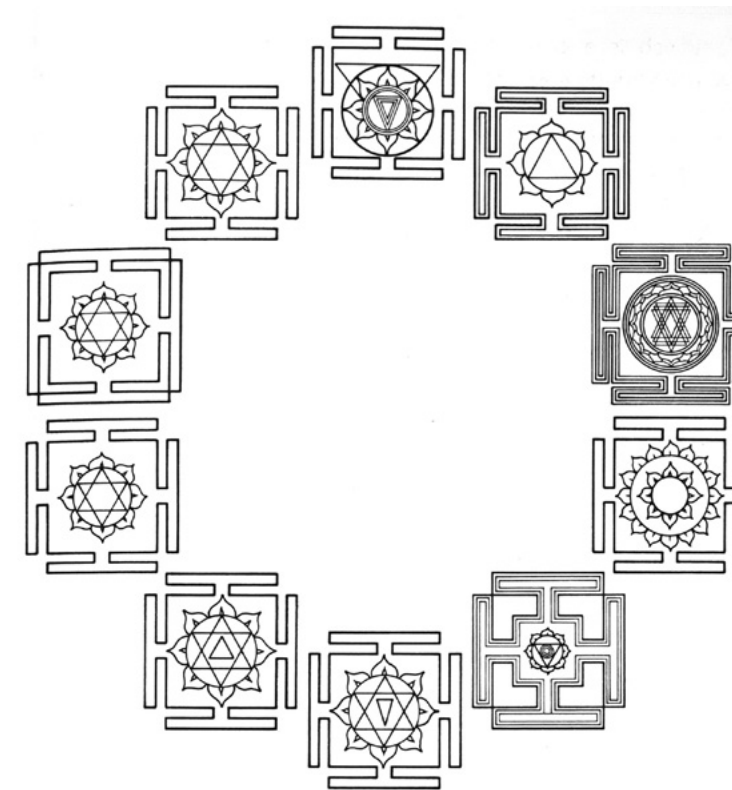
Kamala: prosperidad y pureza

La mayoría de los *devata-yantras* representan a diosas madres. Importancia de la matriz.

3. Para la meditación

Esta es la más sofisticada de todas ya que contiene complicados significados simbólicos interpolados que van desde las líneas a las figuras.

Instrumentos que sirven para ayudar a la concentración de la mente, el enfoque de atención y la canalización de la consciencia. Son generalmente



Mudras portando la caracola ritual. [TA-97]

De este modo queda trazado el circuito circular que integra el proceso evolutivo-involutivo.

The yantra cluster of the ten Mahāvidyās (from the top, clockwise): Mahāvidyā Kālī, Tārā, Śoḍaśī, Bhuvaneśvarī, Chinnamastā, Tripurā Bhairavī, Dhūmavati, Bagalā-mukhī, Mātangi, Kamalā. A variant after the tantric manual Śākta-pramodaḥ

82 *Ibíd.* p.43

denominados mandalas, sobre todo en el Tíbet, China y Japón. Son psicocogramas, modelos del espacio subjetivo del practicante y en ellos está incorporado el mundo material y el transaccional en el que este está envuelto.

Quisiera incluir en este tipo los yantras realizados por los maestros para tal fin. Requieren un grado de abstracción y desapego a todos los niveles. Tienen una cualidad más satvica y reestructuran interiormente. Van acompañados de una rigurosa y flexible consciencia constante interior y por tanto, quien los practican no requieren de protección exterior. Las grandes fuerzas adversas que tratarán de desequilibrar el proceso requieren de la fuerza estructural interior. No implican un reconocimiento externo, sino que su estructuración se evidencia en la cualidad o aura exterior, que no ataca ni requiere defensa, y se protege a sí misma.

Tres clases de espacio

Tales practicas requieren de la presencia de un *espacio*, que como hemos dicho son un espacio para la consciencia. En líneas generales, el pensamiento indio reconoce tres clases de espacio:

- Espacio tridimensional: pertenece a la experiencia normal. *Mahakasa*, o el espacio presente
- Espacio subjetivo: de la consciencia y sus modalidades. *Chittakasa*.
- Espacio de la pura consciencia: adimensional, consciencia indiferenciada. Fundamental para los anteriores. *Chidakasa*

El mandala es el mapa que comprende los tres, y es utilizado para pasar de uno a otro, que es el plan del mandala. Del *espacio-mundo*, al *espacio subjetivo*, y de este, al *espacio-ser*.

Al primero corresponden las líneas exteriores (*bhupura*), al segundo la líneas interiores y al tercero el punto central (*bindu*).

Cada individuo tiene su propio punto central, su espacio subjetivo tiene su propio punto central, y el mundo transaccional en el que se encuentra también. Es porque no coinciden entre sí por lo que hay tensión en la vida. El mandala es la técnica por medio de la cual se puede hallar el centro propio.⁸³

Se trata de obtener la auto actualización a través del modelo de mandala.

En ese desplazamiento de un estado a otro, el plan del mandala le proporciona la oportunidad de reconciliar contrarios, de visualizar las energías dinámicas y activar las energías físicas.⁸⁴

Es corriente el uso de *mantras* y *mudras* mientras se está meditando en el mandala.⁸⁵

Para una TYD, si el *mantra* es nuestra música particular el *mudra* es el gesto de nuestros dedos al presionar suavemente el pincel, y a través de

ellos esta herramienta fina y delgada, como los antiguos instrumentos o yantras, extraen la sabia, línea testigo de nuestra incursión en el campo de la consciencia (*chitta*) que constituye el mandala.

«El mantra, en tanto que es formula que se repite por medio de la voz, representa la facultad expresiva de la consciencia (*vak*), y el mudra, en tanto que es la postura física y el gesto, representa el vehículo material en el cual la consciencia opera (*kaya*)»



Mudras portando la caracola ritual. [TA-97]

83 Ibíd. p.47

84 Ibíd. p.48

85 Ibíd. p.48



Sello de figuración hindú de espacio-forma mandálica



Haring

4.4. ESPACIO-FORMA HABITÁCULO

4.4.1. IDENTIFICACIÓN DEL TÉRMINO

Espacio-forma habitáculo

Este subcapítulo representa una revisión del concepto dibujístico de “fondo” partiendo del carácter continuo de la realidad.

El *espacio-forma habitáculo* guarda conexión con el término ampliado de *paisaje*. Así nos trasporta más allá del propio concepto limitado de continente o contenedor, del de la *contraforma* incluso. El paisaje representa el *lugar*. Imaginémoslo inicial y únicamente sin atributos.

En primera instancia, el paisaje, identificado como un género pictórico definido, hace referencia a exteriores. *Espacio-forma habitáculo* no es un simple contexto, es un ámbito, un espacio vivo, en principio no ‘adaptable’ o dependiente del sujeto, pero en continuo flujo comunicativo con él. Es el *campo de experiencia* del sujeto, el ‘terreno’ donde éste se proyecta, donde reside, donde habita y trabaja, relacionándose con otros seres y objetos de diferente naturaleza que en él encuentran su correspondiente ubicación e interacción. El *vastu purusha mandala* (VPM) es un concepto clásico fundamental y específico de mandala, referido al espacio-forma habitáculo donde la divinidad opera mediante la conjugación de cielo y tierra. Es la consciencia del espacio, que así se convierte en favorable, para que tal unión se produzca en un proceso de equilibrio.

En él se unen lo universal y particular con plena consideración de las partes y el todo. Es el espacio virtual dispuesto de modo que todas las fuerzas implicadas en la realidad completa puedan intervenir y plasmarse, para finalmente ser trascendidas mediante una asimilación consciente, primordialmente mediante un trabajo de visualización. Por ello, el papel de la imaginación o capacidad de generar imágenes tiene un valor substancial. La coherencia del sistema será expresada en todos los niveles significativos de la imagen y los atributos que abarca la divinidad en su realidad completa, y se hallarán presentes tanto explícita como implícitamente.

Lo explícito

En el universo contenido en el mandala, los elementos que consideramos más explícitos son aquellos elementos simbólicos más narrativos, figurativos y reconocibles. Generalmente, toda realidad que allí confluye se elevan a la categoría de arquetipos, y se hacen asimilables haciéndolos corresponder con los diferentes dioses y diosas, o manifestaciones diferenciadas de la divinidad única. Son la narración o presentación conceptual detallada mostrada en historias o interrelaciones, parentescos,

etc. que tienen un contenido conceptual, trascendental, filosófico o, para nosotros, también estético, de base. Así, la divinidad-realidad puede ser mostrada en diferente grado de concreción o abstracción, personalizándose o despersonalizándose, objetualizándose o subjetualizándose.

El extremo o máxima expresión explícita, sería la ornamentación, entendida, en términos generales, como el desarrollo de la *forma* a través del detalle. Mencionaremos un sutra des los Vastu Sutra Upanishads (VSU) en relación a ella.

Sutra VI-15. De la ornamentación de la imagen surge el placer.

Del placer brota la contemplación (visión, *darśana*).¹

La tradición hinduista contempla la relevancia de todos los niveles de lectura de la *forma*.

Lo implícito

Los segundos, o factores ‘implícitos’ de la coherencia de la imagen en el mandala, son los aspectos coexistentes que subyacen en ella pudiendo ser menos obvios por ser más abstractos en su forma y más –en primera instancia-conceptuales en su contenido. Al igual que los elementos

Constituidas formalmente por formas² y distribuciones más abstractas, habrán de ser comprendidas integralmente.

La ausencia total –generalmente improbable- de estos atributos implícitos convertiría una obra en des-cohesionada, ‘amorfa’ o sin *forma raíz*, o digamos sin ‘espíritu’ trascendente que la sostenga.

Elementos explícitos-implícitos siempre se hallan unidos en diferente proporción. De tal unión y relación dependen valoraciones generales y particulares de muchos factores, que podemos llamar Belleza, coherencia, ritmo, armonía, equilibrio, entonación, etc.

Tomando como referencia el *sutra* citado, la ausencia de los elementos explícitos sería como eliminar todos los detalles de la Naturaleza que nos generan placer y son el punto de partida de la contemplación y la *visión*.

La abstracción “pura” en el Arte es un modelo purista de la esencialidad sin los detalles. El placer al que remite su *visión* es otro. Es una vía yóguica profunda, que hace, por ejemplo, que Rothko se aleje de la realidad y, por falta de estructura ontológica –que puede aportar una interpretación según una TYD-, se suma en la desconexión con la tierra y derive en el suicidio. El caso de Pollok, también es parecido, aunque con su propia naturaleza. Dos casos diferentes de un mismo hecho o falta de compensación. Rothko –desde mi punto de vista general, y sin ir a mayor detalle-, pierde la ‘inocencia’ y Pollock queda disuelto en el detalle infinito, perdiéndose quizás en el ‘azar’.

Este conocimiento aparentemente sencillo, en ese sentido puramente estético en el que nos introducen los *vastu sastras*, es considerado conocimiento supremo³, y por fin lo hemos comprendido, tocando sus leyes. Según una TYD, es el conocimiento supremo en el que se fundamenta el Arte, según nos transmiten los *Vastu Sastras* que se remontan a las Upanishads.

La tierra es cuadrada

Si la interpretación del ‘espacio-forma habitante’ deriva del punto y el círculo como *incursión* en el mandala, ahora haremos una *excursión* por el terreno, por la tierra, simbolizada como elemento primario por el cuadrado.

Continuando al nivel de las más sencillas abstracciones geométricas, más próximas a la divinidad y por ello consideradas geometría sagrada, la curva

2 Quiero destacar aquí la repetición léxica de la palabra *forma, formal, etc.*, y justificarla haciendo mención a la ausencia de adecuada terminología que represente sus variaciones y amplíe con ello su valor conceptual, mental, etc. relevante sobre todo para investigadores de las Bellas Artes. En la raíz indosófica (así denominamos al conocimiento de la tradición india partiendo de su origen y abarcando sus variaciones temporales y espaciales) nos encontramos gran variedad de términos relacionados con la “forma” que nos serían de gran utilidad para una TYD, y que al incorporarlos importarían su contenido conceptual y su correlativo formal y plástico, que de otro modo podría pasar desapercibido, y por tanto inmanifiesto. A nivel pedagógico, toda la nomenclatura juega un papel relevante, muy poco consensuado y desarrollado en las instituciones docentes.

3 *Ibid.* p.75

Izda. Chinnamasta. Finales del XVIII.

Dcha. Van der Weiden. s. XV- Adoración de los Reyes.

En ambos clásicos podemos comparar el factor explícito-implícito, abstracto-figurativo a que nos referimos. Hemos trazado a modo de ejemplo uno de las posibles abstracciones para dejar al espectador-lector que efectúe las suyas propias y no simplificar las posibilidades y complejidad. Obsérvese la relación con el yantra de la página siguiente, y visualícese también su construcción y planta arquitectónicas.



más concretos, tienen un valor simbólico, pero más determinante metafísicamente, por lo que adoptan *formas raíz*, más geométricas, que de igual modo subyacen y anidan en la Naturaleza, y que pueden llegar a pasarse por alto si no hay una observación profunda.

Son relevantes por su cualidad de *forma matriz*, o constituir formas que pueden generar otras formas. Implícitas en la Naturaleza, condicionan morfogenéticamente las que después aflorarán orgánicamente definiendo la apariencia externa más fácilmente reconocible, y de la que por medio de la percepción plástica más sencilla obtenemos el placer más inmediato.

1 BONER, A.; SHARMA, S.R.; BÄUMER, B. *Vāstusūtra Upanishad: The Essence of Form in Sacred Art*. Ed. Motilal Banarsidass Publishers 1991.

y la recta son una primera dimensión⁴. El círculo y el cuadrado su segunda. Como ya hemos visto en los *tattvas*, éstos son, símbolos de cielo y tierra respectivamente. En el *mandala* es posible y tiene lugar su encuentro.

La relación entre estos dos símbolos fundamentales, el círculo y el cuadrado, o la esfera y el cubo, varía de significación según los niveles de referencia. Si el círculo simboliza la unidad indivisa del Principio, el cuadrado expresa su determinación primera e inmutable, la Ley o Norma universal (...) [que] relaciona el círculo con el cielo, cuyo movimiento circular reproduce, y el cuadrado con la Tierra, de la que sintetiza su estado sólido y relativamente inerte; desde ese momento el círculo es al cuadrado lo que el activo al pasivo, o lo que da vida al cuerpo, pues el cielo es quien engendra activamente, mientras la tierra concibe y da a luz pasivamente.⁵

Si hasta aquí ya hemos hablado de otros números, aquí llega el momento de encontrar en el cuadrado, el equivalente geométrico al número 4. Pares de opuestos.

El cuadrado, forma de la finalidad, es al mismo tiempo la (forma) de los pares de opuestos; la manifestación tiene lugar sólo a través de los pares de contrarios y en su equilibrio yace la perfección del cuadrado. Su proporción encarna y así resuelve, la finalidad de la limitación en un símbolo de perfección. Proporción y equilibrio son la forma de la naturaleza sutil del cuadrado⁶.

Dualidad espacial, orientada y anclada por sus ejes. Del dibujo al clarooscuro, y a la inversa.

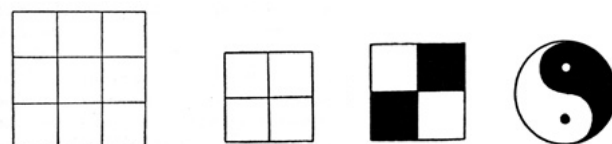


Fig. 5, fig. 6. Mandalas de nueve y cuatro cuadrados.

Fig. 10. Esquema del Yin-yang.

El Dibujo del espacio como campo de confrontación de los pares de opuestos.

La *limitación* es el marco que damos a nuestra consciencia. Y una vez obtenida ésta, expande el marco y disuelve la limitación.

Puede tener nuestra consciencia muchísimas envolturas o filtros imperceptibles, de tintes culturales, sociales, filosóficos, etc. que debemos trascender, pero que también conforman nuestra *sensibilidad* como cordón

4 Esta dimensión abstracta, a la que nos hemos puntualmente referido, es de las más poderosas -poder como infinitivo y sustantivo de *puedo*-.

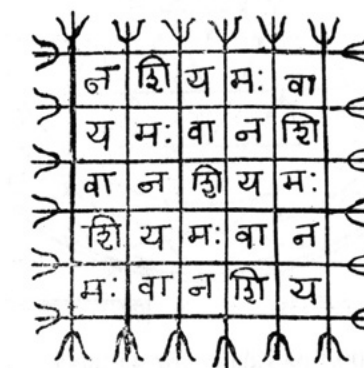
5 MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999) (P.69/Schuon, 10-11)

6 *Ibid.* p.43 (Kramrisch)

de plata que une el *ser* a su apariencia, su visión exterior con la interior, la envoltura a lo envuelto, el continente al contenido, el espacio-forma habitáculo al espacio-forma habitante.

Una TYD, es la consideración del dibujo como canal delimitado concreto que nos conecta al *ser* habitante interior. Ocupa una parcela, un habitáculo, una morada, un mandala, una trama, de coherencia e integración. El reto es comunicar su universo con los demás universos y así tejer la unitaria y perenne constelación de correlativos. Por ello la cosmología, también la personal, es un elemento central que hace conscientes los elementos implicados. Una TYD es al Arte como un yoga esencial al ser, que se sirve de la plástica para re-unirlos. El yoga no es un taller de estiramientos sofisticados del cuerpo. Su fin es la implementación de la práctica. El tantra-yoga es una reconexión integral del *ser* con su espejo. El yantra-yoga es una reconexión integral del *ser* con su imagen. Es el reencuentro de su 'nada' con el Todo, en el cuerpo del Tao, en su Dibujo.

El yoga basado en los *tattvas* es una re-conexión simultánea de todo



To be repeated 1000 times daily for 20 days.
Material for drawing the Yantra : Gold plate.
Beneficial result : Removal of all evil afflictions.

Yantra [S-68]



Yantra de la diosa Bhuvanesvari.
Nepal s. 1761. [YTRS-24]

Yantra en el que podemos ver todos los símbolos internos habitantes, ya situados en el habitáculo derivado del cuadrado, con sus puertas a los laterales.



Izda. Tangka Mandala tibetano.

En el podemos ver la coincidencia espacial con el yantra de la página anterior con elementos figurativos simbólicos y dioses regentes del espacio.

Dcha. Tangka tibetano.

La composición implícita coincide con los parámetros de los anteriores pero convertidos explícitamente en paisaje.

aquello que, unido, posibilita la vida, el aliento vital.

Cuando el aliento se va, solo nos queda un cadáver, a la que le otorgamos la funesta y limitada imagen de la muerte como definitiva. Así es la muerte de dura para el programa occidental, así muere. El cuerpo constituyó la oportunidad de incidir en la materia. Al solo dar cabida y credibilidad a lo material perceptible, limitamos nuestros recursos. Y de esto se extrae una extraña relación con la Naturaleza. Por todo esto, esta relación en la indosofía⁷, difiere. *Prakriti*, entendida como Naturaleza, es considerada

7 Definimos más el término *indosofía*, al que acuñamos y denominamos así por tratarse del conocimiento heredado de la Civilización del Valle del Indo que deriva después en

plásticamente en el espacio -cargado de ya todos los espacios-, que aporta abstractamente el cuadrado. En el *vastu purusha mandala* es el espacio donde ella se prepara para su unión, transformación y manifestación.

Nuestro ser emocional se revoluciona, se rebela y revela al afirmar y afrontar la 'solidez' de lo intocable, su presencia *real*. La resistencia mental es la que lo provoca. El Arte es el anhelo y la posibilidad de penetrar y perdurar en la materia para sostener nuestro espíritu. El Dibujo cohesiona el ser interior con el exterior por medio de la *forma*. El Dibujo yántrico trata de alcanzarlo desinteresadamente por medio de la forma objetual-subjetual. Emocional y trans-emocionalmente, podemos 'dibujar' y crear múltiples mapas de acceso.

El mandala transforma las coordenadas de superficie en *coordenadas raíz*. En este capítulo, los *vastu purusha mandala* estructuran el concepto de *campo* desde su *conocedor*. Nos introducen en el *espacio-forma habitáculo* mediante el *espacio-forma habitante*, resultándonos útil para la inmersión de la vida en la plástica.

En el mandala gráfico está simbolizado por un cerco cuadrado que abre sus puertas en cada región cardinal, estableciendo a su vez unos *límites*, que regulan y sostienen protegiendo la transformación que desde su centro tiene lugar hacia el horizonte circular.

La *forma yántrica* es una superestructura de niveles de comprensión y conlleva a la cierta posibilidad de la existencia real de la cuadratura del círculo. Es tan directa la relación que va del círculo al cuadrado que en la India la Eclíptica es dibujada con un cuadrado.

Las dimensiones y planos de carácter cósmico, por contener a nuestro-s universo-s, deben ser identificados convencionalmente para situarlos en la estructura interna de la obra realizada o analizada conforme a una TYD.

Desde una TYD entablamos una analogía de partida entre este cuadrado y el formato de nuestro cuadro. Podremos así aprender a recorrer y morar en nuestro *campo gráfico* de otro modo, con otros sentidos regentes, y otros criterios de ejecución y anclaje.

4.4.2. EL CUERPO DE VASTU PURUSHA

El desprendimiento de lo no manifestado en el campo de la manifestación.

Érase una vez algo existente, no definido, sin forma propia, que bloqueaba el cielo y la tierra. Al ver eso los *devas* (¿dioses, ángeles?) lo capturaron de improviso y le hicieron yacer en la tierra, boca abajo. Cada uno de los *devas* permaneció en la misma posición en

hinduismo, jainismo, budismo, etc. manteniendo el vínculo raíz común que es al que nosotros nos referimos en todo momento, más allá y a través de las diferentes escuelas que desarrollaran diferentes aspectos y matices específicos. Ella responde a una visión integral de este conocimiento. No contempla las diferencias impuestas por contingencias políticas y religiosas.

que estaban cuando lo 'cazaron'. Brahma lo llamó *vāstu-purusha*. Los dioses asaltan la Cosa y se pusieron a vivir sobre ella para siempre. Cosmogónicamente se trata de una historia sobre la primera aparición de la Existencia, la caída del Ser en la Existencia, asociada a una larga lucha de Devas y Asuras, Dioses y Demonios, Ángeles y Titanes». ⁸

Así nos introduce Vicente Merlo en esta compleja entidad revisada en Vedas y Puranas.

No es una 'caída' como tropiezo, como error, sino como un desprendimiento del Ser supremo para experimentarse en un modo material más denso y re-conocerse a sí mismo en su totalidad con plenitud de posibilidades. Es el establecimiento de «la base firme de un ascenso a la región superior, por mediación del templo, construido en su cuerpo recostado. Al mirar (*darsana*) al templo, que él lleva, su constructor y cualquiera que conozca su significado, es conducido al punto más elevado»⁹

Ese desprendimiento cielo-tierra se dio en un plano que los contenía ambos y es el *purusha mandala*. Su lugar, su espacio, delimitó su *forma* entre la luz y la sombra, y de tal proceso el blanco y el negro son metáfora y realidad física de la *luz*. La *forma* corpórea de un sujeto convertido en objeto, el Hombre, quedó de este modo delimitada.

Vastu purusha madala es el *cuerpo* que da cabida y espacio a la existencia de todos los dioses del hombre, que intervienen en el proceso gradual de la existencia. Su-s cuerpo-s es-son arraigo y protección, y de ese modo debe ser recibido y plasmado en cualquiera que sea el lugar donde el hombre habite. En este simbolismo se unen, identificándose, cuerpo y campo, campo y templo, templo y cuerpo, tierra y cielo, convergentes en un habitáculo que permita o contemple la *presencia*.

Al devoto que adora al Vastupurusha le ocurre un milagro. Lo contempla en su verdadero estado, mirando hacia arriba, de donde ha caído.¹⁰

Sobre el terreno, sobre el Mandala, en él dibujado, va a erigirse el cuerpo del templo, la superestructura, ya sea en forma piramidal (India del Sur) o en forma curvilínea (India del Norte).

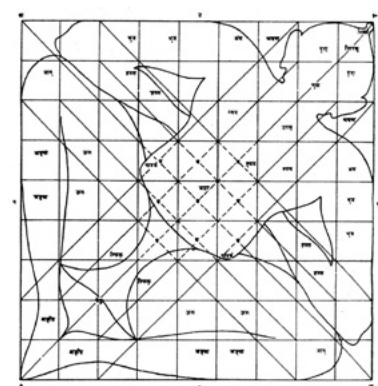
Vastu significa "morada" y *Purusha* es cuando lo Uno indiferenciado o no manifestado se explaya en su aspecto de aliento divino. *Vastu Purusha* alude a la morada (*vastu*) ordenada del aliento vital, que dista mucho de la comprensión puramente matérica del espacio. Mitológicamente fue descrito como una especie de genio, cuyo cuerpo cayó boca abajo sobre la Tierra. Su plasmación en ella fue a través de una retícula ¹¹ que absorbió

⁸ Ibid. p.67

⁹ Ibid. p.67-68. (Kramrish)

¹⁰ Ibid. p.67

¹¹ *Retícula*. (RAE) 1. f. Conjunto de hilos o líneas que se ponen en un instrumento óptico para precisar la visual.// 2. f. Red de puntos que, en cierta clase de fotograbado, reproduce las sombras y los claros de la imagen mediante la mayor o menor densidad de dichos puntos.//3. f. Topogr. Placa de cristal dividida en pequeños cuadrados, generalmente de



Arriba. Purusakara Yantra. Rajasthan, s. XVIII. Gouache sobre tela. [TW-31]

Pintura ilustrando el drama del universo en el cuerpo del hombre cósmico o Purusha.

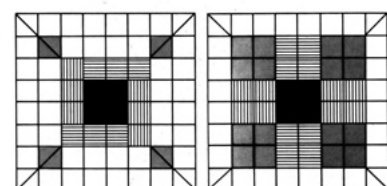
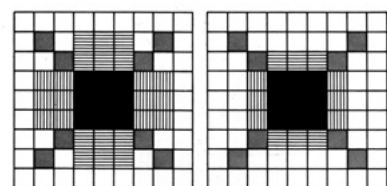
Abajo. Representación clásica del Vastu Purusha Mandala.

Con su orientación y configuración del espacio.

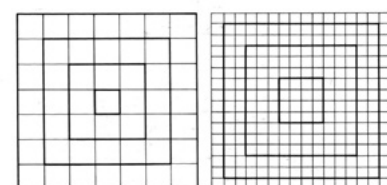


Wolkfan Laig

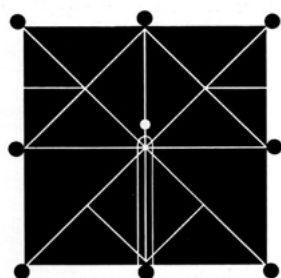
El cono, el templo, el paisaje.



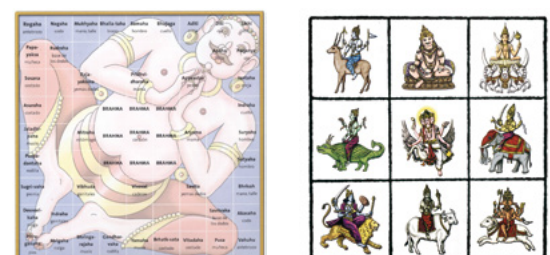
Four types of Vastu-Purusha Manḍala. The centre is the seat of the principal deity, with auxiliary deities extending to the outer borders



Sthāṇḍilī Manḍala, an architectural yantra for South Indian temples, based on the divisions of the grid square



Kāmākālī Yantra, symbol of the unity of Śiva and Śakti. After the Śilpa-Prakāśa



simbólicamente el espacio, lo fijó, lo orientó y así fue convertido en habitáculo de la consciencia humana, de proyección divina, de ahí que fueran los mismos dioses los que le dieran cabida y en él se situaran.

En occidente utilizamos coordenadas cartesianas para ubicarnos en el espacio y en el planeta. En esas coordenadas debieran permanecer plasmadas las cualidades del propio espacio residencial. Eso es lo que se pretende con el estudio del *vastu vidya*, o el conocimiento de la morada. Es esa cualidad la que pretendemos que quede explícitamente presente en el *espacio-forma habitáculo* del Dibujo que entendemos en occidente como espacio objetivo, cruce de superficies, aséptico, en el que haremos presente la *forma*.

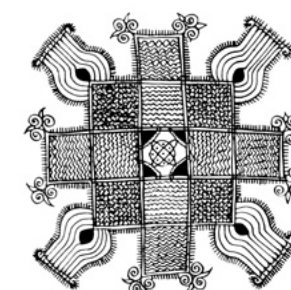
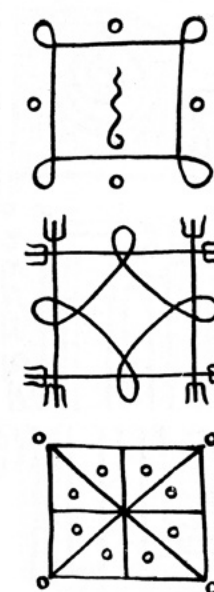
Purusha y prakriti: consideraciones esenciales de los Vastu Sutra Upanishad como tratado de arte.

Con todo lo dicho, podemos entender ya la *forma* como la vía de que dispone el *ser* para penetrar o hacerse con la *materia*.

Ese ser o *atma* procedente de la pulsión original de Brahma, al iniciar su desencadenamiento o evolución creativa en la materia va recorriendo la asimilación de los diferentes elementos primordiales, que irán gestando la vida. Al encontrarse con el siguiente elemento inmediato, el aire, podría ser metáfora ya del primer aliento manifestado, por el que el ser comienza a conformarse cuerpo. Ese *ser*, insuflado del primer aliento es el que entendemos como *Purusha*, que será el que permita, a través de los consiguientes elementos conquistar la materia y conformar *Prakriti*, o la madre Naturaleza. (Ahí la fuerza de *Śiva* penetra la *Śakti*.)

Entonces, la Naturaleza como *prakriti* es la materia capaz de recibir y contener el aliento y principio de la *forma* que permitirá su desarrollo.

un milímetro de lado, que se usa para determinar el área de una figura.



Izda. Yantras

Usados en el sur de la India para la protección del ganado.

Centro. Arte alipana.

Diagramas sagrados dibujados en los suelos con pasta de arroz durante los festivales religiosos. También similar a los diseños de *Kolams* que se dibujan diariamente en el suelo, a la entrada de las casas con diferentes intenciones.

Dcha. Haring

Base espacial abierta a una interpretación según una TYD.

El Purusha Sukta es un himno del Rig-veda por el cual toda forma de creación o realización –natural, espiritual, social, artística, etc.- está relacionada o se deriva de un ser arquetípico, en el que se halla la semilla del origen del hombre como un Hombre originario, llamado *Purusha*.

En su primer estado de diferenciación de la divinidad suprema, se produce un sacrificio original en todas las esferas de la creación¹², que es el que permite su reconstrucción y la creación de los elementos del mundo. Así *Purusha* es identificado con el sacrificio y se describe como un gigante de mil cabezas y mil pies que fue sacrificado y desmembrado por las divinidades (*devas*). Así su mente se convirtió en la Luna, sus ojos en el Sol, y su respiración en el viento.

De este modo, *Purusha* y *Prakriti* son los que conforman el cuerpo a que ha dado lugar nuestro primer elemento *akasha*, que como sabemos representa el quinto elemento o espacio.

La unión de ambos representa el cuerpo genérico o arquetípico que nosotros consideramos como *forma-habitáculo*.

El conocimiento de *Vastu*, que es el que organiza los elementos estructurales y formales del templo y todo lo que éste implica, incluido el ornamento, se basa en *Purusha* para constituir el modelo denominado *vastu purusha mandala*, o el símbolo desde el que las imágenes surgen.

From the form (of the symbol) arise the limbs (of images)¹³

[De la forma (del símbolo) brotan las imágenes]

12 BÄUMER, B. (Ed), *Rūpa pratirūpa: Alice Boner Commemoration Volume*. N. Delhi, Biblia Impex Private.1982. (p.27)

13 Ibid. p.30



De este modo, el *espacio-forma habitáculo* sería un cuerpo en esencia humano como manifestación natural de un dios que de *forma* pasiva, en este plano de interpretación, y como artista-artífice, no se reafirma a sí mismo sino que es solo un medio a través del cual la forma arquetípica (*rūpa*) o el símbolo (*pratika*), percibidos en su interior, toma forma y asume una forma correspondiente, adecuada (*pratirūpa*).¹⁴

La divinidad toma cuerpo. El cuerpo de Purusha engloba o representa la morfogénesis todas las diferentes naturalezas que se dan en los seres de la creación, incluidos los diferentes *varnas* o castas en las que se clasifica la naturaleza humana.

De modo similar se desmiembran muchos de los dioses y se esparcen por el cuerpo de *prakriti*, la madre Naturaleza –y también la madre India-, pidiendo ser recohesionados por el hombre consciente por medio del ritual, la meditación, la peregrinación, etc. conformándose una especie de mapa de *land art*, en el que la acción creativa del hombre, sin contemplarse a sí mismo como centro, podrá tener lugar.

Así es entendido el mapa de templos y lugares de peregrinaje en India, que deberán ser recorridos por el devoto a modo de *yatra*¹⁵ o circuitos de conexión de la consciencia.

Los tres primeros tipos de formas

Introducido lo anterior de un modo asequible para nuestra visión, Bettina Bäumer¹⁶ continúa describiendo los tres tipos de *forma* que desde la incursión de Purusha en la naturaleza se generan.

14 Ibíd. P.30

15 Peregrinaje a los lugares sagrados.

16 Destacada investigadora en nuestro campo, residente en Benarés, que colaboró con Alice Boner en la confección de su edición del *Vastu Sutra Upanisad*.

Arriba. Mantras asociados a cada parte del cuerpo y al ritual destinado a la incursión en el espacio a través de Purusa.

Abajo. Pequeña Kamakya o templo dedicado a la vagina de la diosa

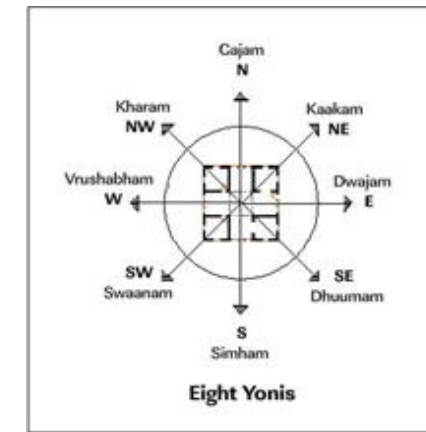
Izda. Vulva y yantra, también en la bandera, que en sí misma es un yantra.

Centro. Area ritual con clara distribución en mandala.

Dcha. Otro mandala y yantra en zona ritual.

Dcha. Orientación del espacio conforme a los diferentes yonis o vulvas, y en la página siguiente, las diosas que las representan.

Dispersión de las partes del cuerpo en el mapa de la India, land art, arte conceptual, simbología, abstracción.



Purusha es entendido entonces como origen –aunque yo casi diría “principio”, para diferenciarlo del “origen” en Brahma- de la *forma*. Purusha es el único que puede inculcarla a través de sí mismo.

De ese modo, a Purusha, al Hombre, como esencia creadora y artífice de esa consciencia, le es posible concebir tres tipos de *formas*: 1. la divina matriz de todas las formas, 2. la imagen cósmica o reflejo del arquetipo divino, y 3. la imagen como imitación.¹⁷

Este trasfondo conceptual narra minuciosamente cómo después de lo no-manifestado y lo manifestado aparece el primer nivel físico en el que la *forma* pasa a ser material desde el siguiente sutil rango de lo perceptible e imperceptible. Todo ello relata el conocimiento profundo en el que el artista o *silpa yogui* debe penetrar por medio de la meditación conforme a las nociones abstractas de *lux* y toda la cosmología conceptual estética que gira en torno a ella. Su mayor grado de conocimiento le aportará mayor grado de coherencia en la modulación de la forma.

No es posible alcanzar la total comprensión de esta concepción indosófica más que en la realización. Como dicen los *sutras*, tal realización plástica implica una visión por la cual el corazón se hace firme, y los que llevan a cabo esa práctica la alcanzan meditando acerca de la *lux*. La meditación se hará entonces manifiesta asumiendo la *forma*, dando cuerpo a sus sentimientos, en el acto en que *Purusha* se gira contemplando a *Brahman*.

Cerraremos este espacio, con una cita de Bäumer en la que nos da una pequeña pista como principio de interpretación del Arte. Por su puesto ella lo hace respecto al arte indio.

17 Ibíd. P.32. Aquí no podemos hacer más que una primera incursión en este tema, presentado por Bäumer y que requeriría una mayor exploración hasta llegar a diferenciar todos los aspectos y términos que designan el único y general termino de “forma” en español.

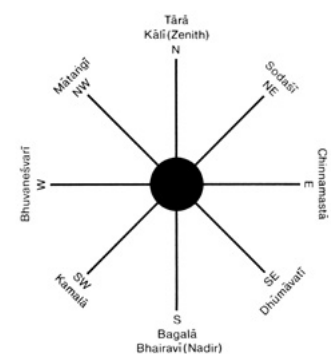


Arriba. Madonna de la Vagian. Gianluca Costantini.

Abajo. Representación de yoni, la Sakti. India del Sur, s. XIX

Arte contemporáneo de especial controversia social con la Iglesia relacionado con un clásico religioso.

Madre tierra, espacio receptivo, espacio creativo.



Sakti-cluster of the ten Mahāvidyās and their association with the regents of space, indicating that they contain the knowledge of the whole cosmos, encompassing all



Arriba. Orientación cardinal conforme a las diosas

Dcha. Ana Mendieta

Abajo. Hampi. Talla en piedra tiempos védicos

Arte contemporáneo y védico ritual, land art



This may be the ultimate theoretical background why Indian art is neither anthropomorphic (or anthropocentric) nor naturalistic (or cosmocentric), but aims at con-forming (*anurūpa*) to the divine archetype (the original Purusha) which is itself reflected in man and in cosmos.¹⁸

Ello nos puede llevar a reflexiones teóricas pero también prácticas respecto a la obra e imagen que estemos realizando desde el punto de vista y alcance plástico de la *forma* y el cosmos que abarca; así como la revisión conceptual de nociones directas y derivadas como naturalismo, figurativismo, antropocentrismo, etc. aplicadas al arte occidental.

El *Vastu Sutra Upanishad* o tratado principal que trata sobre el conocimiento de *vastu*. Son los textos sagrados y escritos de un conocimiento anterior de transmisión oral y que mencionaba las 'leyes' o referencias por las que debían regirse los artistas. Si consideramos su tiempo y contexto podemos hallar una actualización, que es la que propone explorar la TYD.

El cuadrado védico

Podemos remitirnos a los tiempos védicos, donde arraiga la idea de

¹⁸ Ibíd. p.33 [Traducción propia: Éste puede ser el último trasfondo teórico del porqué el arte indio no es ni antropomórfico (o antropocéntrico) ni naturalista (o cosmocéntrico), pero apunta a con-formar (*anurūpa*) el arquetipo divino (el Purusha original) que es en sí mismo reflejado en el hombre y en el cosmos]

sacrificio, para encontrar la mayor abstracción del cuadrado y su significado.

Los diferentes elementos sintéticos son dispuestos en el ritual védico en disposición cuadrangular. Eso implica que el espacio se convierte en receptivo para alojar los diferentes 'lugares', 'espacios' de los demás elementos. Así un espacio se envuelve en otro espacio activando un flujo cíclico ininterrumpido imaginario en el que reside el poder. En nuestro caso, el *poder* de la *forma*.

Por ello los sutras nos hablan del primer Dibujo para el que es necesario el dominio de los múltiples cuadrados.

Vastu purusha mandala (VPM)

Así daríamos inicio a la *formación* de una *visión* y práctica sintética conocida por iniciados o sabios, que marcaba el profundo acceso al conocimiento.

La representación visual ofrece una visión sintética omniabarcante que trasciende el tiempo. Por la presentación simultánea de todas sus partes, un objeto pintado o esculpido adquiere el poder de penetrar directamente los centros vitales de quien los contempla. Es aprehendido al mismo tiempo por todas sus facultades orgánicas e intelectuales sin tener que ser mentalmente conectadas a través de una secuencia de impresiones.

Especialmente la representación simbólica, que trasciende las concepciones espaciales y temporales, en la que todas las dimensiones se funden en una única entidad y puede ofrecer la totalidad en una sola fórmula, que puede ser aprehendida por la visión interna.¹⁹

La trayectoria creativa del artista se dirige hacia el esclarecimiento de su singular fórmula mediante la plástica.

El lenguaje de la *forma* era fundamental para transmitir al corazón del devoto las intuiciones espirituales fundamentales. Su poder sobre el subconsciente es mayor que el del discurso racional, sobre todo cuando se basa en profundas leyes cósmicas y utiliza un simbolismo natural al que responden instintivamente los seres humanos no sofisticados.²⁰

La experiencia de la *forma* es una experiencia práctica que cuenta con su propia memoria y su propia validación de conocimiento, abarcando todas las sensibilidades.

Mapa astrológico y astronómico

En el corazón de la estructura cuadrangular del VPM reside Brahma. Es el espacio reservado al espíritu, en su cruz o cruceta está el principio y fin del movimiento de todas las fuerzas (*tamas*, *rajas*, *sattva* son las esenciales o primarias), que igualmente operan en la *forma*, ya sea habitante o habitáculo, generando cualidades de energía en las estancias para los seres que allí se hagan presentes y las habiten.

Los atributos de los dioses simbolizan cualidades mentales, físicas y

¹⁹ MERLO, op. cit. p. 87. (*Vastu Sutra Upanisad*).

²⁰ Ibíd. p.85



Celebración característica de ritual de origen védico en una celebración y congregación en Ayodhya, India, 2015.

En ellas encontramos la disposición de las formas elementales (tattvas) y el uso de los elementos como parte de los rituales más importantes de las celebraciones hinduistas. Aquí se puede ver la distribución de forma clara y precisa así como la presencia de Vastu Purusha Mandalas de pigmentos, especias y alimentos en las esquinas del espacio.



Ritual tántrico en la otra orilla del Ganges, frente a la ciudad de Benarés, 2015.



En este lugar podemos encontrar tal geometría asociada a rituales tántricos, donde la abstracción incide en la realidad a través de ritos mágicos en los que participan familias y personas que procesan las mismas creencias.

Se trata de celebraciones rituales en las que participa la familia al completo, incluidos niños y el oficiante es un sadhu o chamán que desarrolla la plástica y su particular liturgia.

la disposición se rige por el mandala védico original.



Arriba. Jantar Mantar. Observatorio astronómico

Abajo. Anish Kapoor.

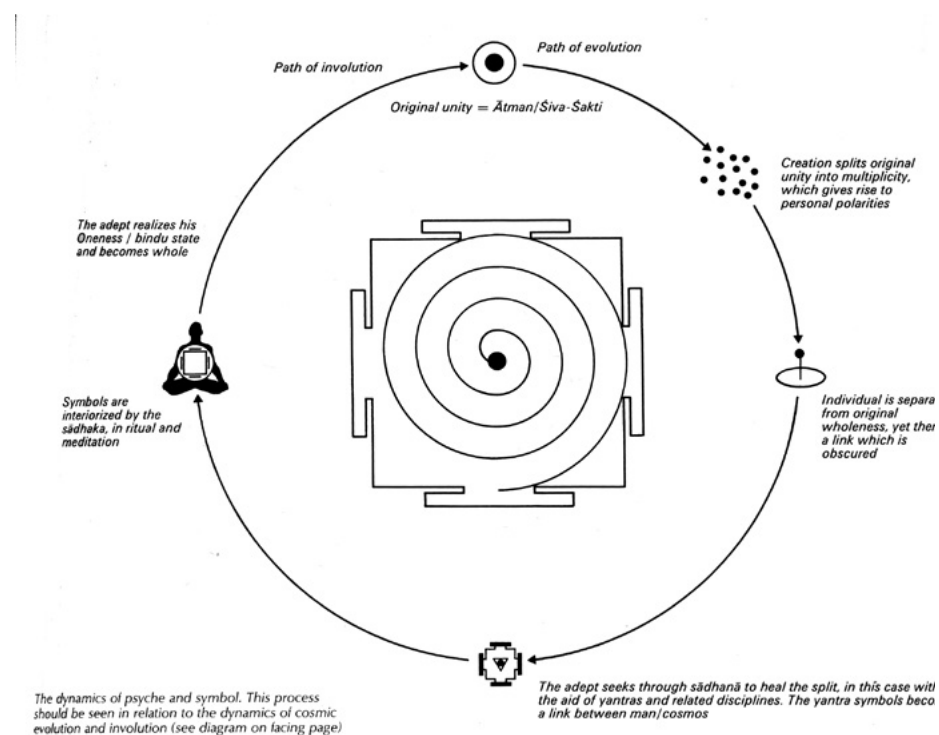
Ahora podemos entender con mayor trasfondo qué es lo que hay detrás del artista de origen indio que representa uno de los más relevantes artistas occidentales, e intuir, qué forma, función y poder recoge toda su potencia plástica, depurada con la tecnología y los recursos materiales a los que tiene acceso el artista 'divinizado' o 'sumo sacerdote' plástico de Occidente.





Identity of psyche, symbol and cosmos through ritual

[Ytrs-106] [Ytrs-75]



metafísicas que se ponen de manifiesto en las zonas del plano que gobiernan. Sobre ella se anclarán y alzarán *formas* que modulen la trayectoria de la luz, el aire, el fuego, el agua, etc. en su interior y los espacios que desde él se abren, organizan la vida en el interior a lo largo del día en un trasvase interior-exterior. Cada actividad en tales ámbitos estará acompañada o regida favorablemente por una hora o un momento, una luz y un espacio adecuados.

Para plasmar esas cualidades habrán de ser integrados todos los principios cósmicos que rigen las diferentes atmósferas, estados y las relaciones en el universo: energía solar, el campo magnético, fuerzas gravitatorias, las influencias de la luna y el sol y demás esferas celestes, etc. Todo ello mitificado y encarnado en la *forma* y significado que nos aportan los dioses. Lo que uniría al posible cálculo geodésico otro posible cálculo geomántico, interconectados por todas las geometrías que confluyen en el mandala y se re-crean en el Arte.

Esto nos remitiría a lo meta-físico, reuniéndolo con lo físico, e incluso infra-físico. De este modo macrocosmos y microcosmos se entrelazan creando un campo operativo y creativo, un 'tejido' interrelacionado, que es como se define también, y en el que opera el *tantra*. Aquí podríamos revisar el concepto de "entrelazamiento cuántico" introducido en 1935 por Einstein, Podolsky y Rosen y que ya ha alcanzado ciertos grados de demostración científica.

Sacralización del lugar. Rito e iniciación

Instalarse en un territorio viene a ser en última instancia, consagrarlo (...). Al sacralizar un lugar realizamos una ruptura con su pasado profano, para que comience una nueva vida.²¹

Ritual, sacralización del espacio,

Wolfgang Laig. Trabajo con polen.



Joseph Beuys.



El *rito* es el hábito que acompaña a la consciencia, el que la sostiene.

Entendido como un recurso útil para la asimilación de procesos en los que se ve envuelto el sujeto, puede implicar un contacto o una relación con materiales, objetos, seres, o circunstancias. Constituye también una herramienta útil para definir e integrar ciclos e integrar a un elemento aislado con un contexto más amplio, ya sea en el espacio o en el tiempo.

Representa un soporte psíquico para el sujeto por medio de su acción y puede estar destinado a sostener o modificar el equilibrio energético de un lugar en un momento dado. Su reiteración enfatiza y actualiza la predisposición de los sujetos y su entorno. Puede tener mayor o menor alcance en función de los parámetros designados e implicados. A mayor alcance social, por ejemplo, más requerirá de un lenguaje consensuado, entendible, o al menos acorde con la sensibilidad y sustrato cultural del grupo participante.

El mandala representa el soporte material, plástico, en el que los componentes comparecen asociados simbólicamente, presencialmente, etc. Forma parte del ritual indosófico desde sus orígenes y se asociaba de diferentes modos a rituales ofrecidos fundamentalmente por brahmines

²¹ Cita desubicada.

o casta sacerdotal que conocía los oficios y liturgia específicos para cada celebración ritual.

Debido a su relación con lo religioso, ha sido más y más alejado de las sociedades modernas, que en muchos casos han dejado de apreciar su valor, rompiendo su conexión consciente con procesos reales, en los que únicamente ha perdurado un cierto sentido de celebración, a veces desconectada de su contenido raíz.

Así, el rito, como hábito, puede ser una costumbre, mas no necesariamente ‘costumbrista’, es decir, que no ha de estar obligatoriamente relacionado con un estilo tradicional o predeterminación aislada. Es decir, puede ser la adopción o creación personal o grupal de un conjunto de técnicas que sirvan a ese tipo de proceso.

Su influencia está presente desde el principio del principio creativo en lo procesual (123) tanto como en el aspecto plástico objetual (ABC).

Sus factores se aplicaban ya en la elección previa del lugar en el que iba a ser elevada y realizada la construcción humana. El terreno era testado conforme a sus cualidades. El medio holístico empleado eran técnicas que revelarían sus cualidades creativas o fértiles. Por ello se sembraban pequeñas semillas antes de ‘plantar’ un templo, y su germinación constituía un indicador de su vigor, de su capacidad y potencialidad. Se testaban diferentes cualidades plásticas como el color de la tierra, su sabor, etc. Los grandes *rishis* o sabios originales del hinduismo basaban la creación de la acción que implica el rito en la observación del lugar y sus fenómenos. Partiendo de la observación construyeron el sistema del mandala. Tales son las bases del yantra denominado *vastu purusa mandala*.

En relación al ritual, sea cual sea su esfera de uso, lo que nos interesa es la aproximación y estudio desde el ámbito de la plástica, y desde ahí observar sus *formas* o la incidencia que pudiera tener lugar en el proceso de relación con ellas. Ampliándolo a nuestro campo, cuál sería su aplicación específica al ámbito de la plástica que participa en la elaboración de una obra de Arte y en las metodologías que intervienen en su creación.

Por ello la concepción mandálica está relacionada con la tecnología, entendida como las técnicas objetuales y subjetuales que nos conducen a una adecuada elaboración.

Así, podríamos establecer el valor de una implementación del ritual en la elaboración de la obra en muchos momentos y espacios en los que pudieran resultar de utilidad para favorecer las conexión de todos los valores implicados en la obra y que queremos integralmente transmitir.

No nos cabe duda de que ya existe detrás de la metodología y procesos de trabajo del artista, y que se relatan como excentricidades, manías, preparaciones, etc., pero que se mantienen en el orden de lo personal y subjetivo. Tal hecho quizás da pie a una consecuente consideración de la obra en los mismos parámetros de lo personal y subjetivo.

Podrían considerarse ser depositadas las ‘semillas’ en el alma y experiencia del artista para facilitar su expansión y florecimiento. Podrían reconocerse primeramente en el hombre y artista su cualidad germinativa, y conforme a ella, iniciar y cultivar. También al reconocimiento de las condiciones verdaderamente idóneas para la creación en sus diferentes niveles de

realización y uso. O valorar también las cualidades germinativas de la primera materia a aplicar en la obra, en relación a la estructura interna que, podríamos decir, fenomenológicamente, guiará el desarrollo posterior de las *formas*, desde el cristal a la flor, desde la abstracción al detalle.

Al artista habitador del espacio y conquistador de su consciencia no le es posible eludir e ignorar que es parte integrante de los ciclos cósmicos que rigen su tiempo, sus días y sus noches, sus periodos de crecimiento desde la matriz, sus fases de vitalidad que le permiten de nuevo germinar, gestar, conforme a la luna, conforme al sol, con sus pies en la primera esfera terrestre que constituyera su morada, su hogar, su nido, su mapa. Acorde a ciclos de biodinámica, ya reconocidos en muchos órdenes científicos y tecnológicos y que si quisiéramos eludir, implicaría negar los ciclos lunares, astrales, planetarios, cósmicos y su influencia en la generación y desarrollo de la vida como micro y macro-física, terrestre y cósmica. De ahí que nos interesen las *formas* que operan en la biodinámica.

Identifiquémoslo o no, nuestro instinto está marcado por ellos y por ellos estará determinado nuestro comportamiento, nuestra manera de estar, de sentir, de relacionarnos con el contexto y de aportar algo para el contexto, es decir, el acto mágico de crear. El considerarlos en el espacio-forma habitáculo nos permitirá usar de nuevo el mandala como herramienta de reequilibrado de fuerzas diversas pero sujetas a las mismas leyes. Es un territorio tántrico de interacción energética a todos los niveles, e incidencia mágica en la realidad.

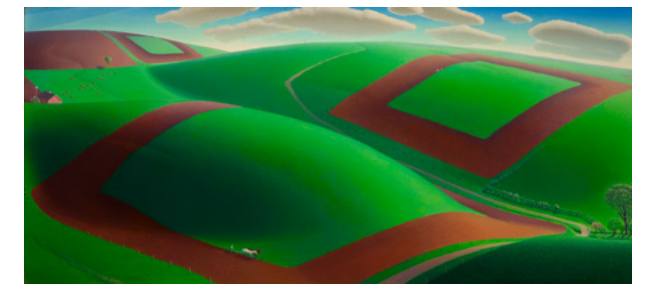
Contrary to Western traditions, Indian traditions give centrality to imagination. Imagining, following Hindu philosophies, is a power that can constitute and transform reality. We observe this role of imagination in the ritual of visualization where a deity image is mentally construed and receives ritual offerings. This prominence of imagination is also crucial in viewing an image as living and breathing. The very beginning of image worship has utilized this primacy of imagination. In this sense, ritualized imagination functions as an engineering capacity of the cognitive faculty of imagination. In the yogic traditions, it is conceived that an established yogi can materialize an entity or transform reality by his mere will, an extension of the very power of imagination. The role of imagination in our everyday life has been vastly undervalued in contemporary culture with an exaggerated focus on the ‘reality’ that precludes imagination.²²

Terreno y soporte

Tal condición de mandala como territorio de exploración, lo trasladamos a nuestro espacio del ‘cuadro’, determinante como proporción de base. Nuestro lienzo. Nuestro espacio imaginero. La rejilla clásica, que en dibujo es útil únicamente para escalar, nos resulta extremadamente alejada de este aspecto de ‘rejilla’, o acorde a ello, como preferimos llamar, “retícula” indosófica.

²² STHANESHWAR TIMALSINA, “Imagining Reality: Image and Visualization in Classical Hinduism”. San Diego State University.

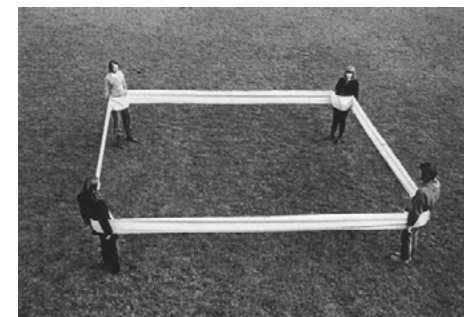
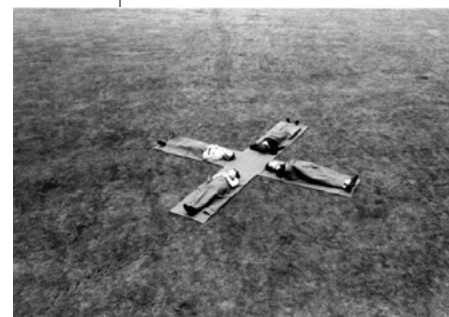
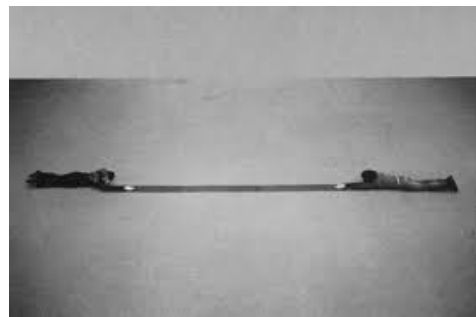
Walter de Maria



Stuart Williams

Grant Woods (vive entre el siglo XIX y XX)

Franz Erhard Walther



Arriba. Bhairava Yantra, un yantra compositivo de Siva (izda.) y un icono de Siva superpuesto (Dcha)
Abajo. Bob Law



Este tipo de yantra, como estructura compositiva en la que introducir el movimiento se llaman pañjara.

La obra de Law se correspondería con la estructura pañjara que recoge el espacio y el tiempo, respectivamente, como veremos en las composiciones de Alice Boner en el capítulo "E spacio-forma habitáculo".

Deberemos por ello en la práctica 'adecuar' la visión y pasear, desarrollando la sensibilidad a esta escala, por sus sectores de modo más preciso, guiados por el conocimiento de *vastu purusha*.

La morada es el cuerpo, la sustancia divina, que a través de la *forma* del templo traspasa, trasciende y permite operar en todos los planos. En el *vastu purusha mandala* se dan cita todas las analogías. La «experiencia primaria del espacio sagrado». Conforme a ella se trata de organizar un espacio, reiterando la obra de los dioses al organizar el Caos y crear un mundo.

La tierra sobre la que se eleva el templo, libre de toda presencia inadecuada previa tras los ritos iniciales²³, actúa como sustancia primordial, indiferenciada (Prakriti). El símbolo de la Presencia suprema, el Principio divino, representado por una imagen o un símbolo apropiados, imbuirá la presencia regente de dicho lugar, el carisma, la dirección a la que es enfocada su actividad, su movimiento, purificando el espacio respecto a otras adherencias, otra asociación e incluso posibles agregados, abriendo la vía de transparencia que permite centralizar el eje, asumir el cristalizado en una obra coherente consigo misma y abrirla a su desarrollo.

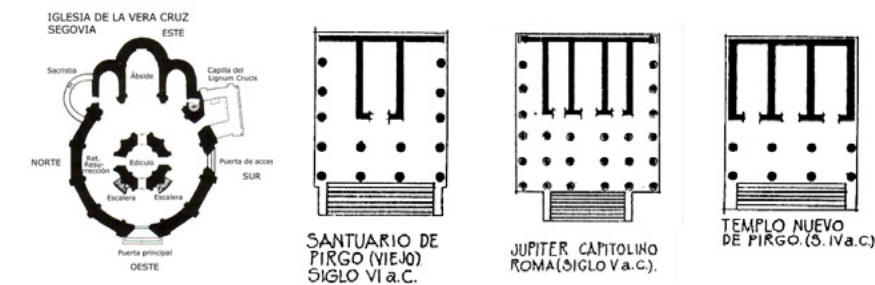
Coomaraswamy nos habla de la preparación ritual previa al ejercicio certero del arte (123), de la elección del momento adecuado para la ejecución. Es importante la distribución y administración de la energía personal a la hora de abordar diferentes facetas de la obra. Es necesario distinguir la cualidad de cada momento, de cada acción, en cada *forma*, y desprendernos de ella. La ejecución de un dibujo implica diferentes estados del proceso y su correspondiente plasmación formal, del mismo modo en que difiere un proceso y dibujo de encaje de un momento de expresividad de la forma, etc. Se pueden diferenciar y gestionar convenientemente, siempre teniendo en cuenta la importancia de su libre desarrollo.

El iniciarse en ello implica asunción (de asumir) de tal conocimiento.

Planta y estructura del templo

Es el diagrama mágico (yantra) y la forma (rûpa) del Vâstupurusa.

23 De esto se desprende el valor del rito, que iría incluido en los aspectos del proceso de la parte de "123". El hábito del rito es un factor muy importante de energización de la acción que en muchas ocasiones se ve bloqueada en la actividad del artista. Su gestión es un factor muy importante dentro de la motivación de la creatividad.



Es su cuerpo (sharira) y un artulugio corpóreo (sharira yantra) mediante el cual aquellos que poseen el conocimiento requerido alcanzan los mejores resultados en la construcción de los templos.²⁴

El templo es el que alberga y reúne la visión mítica del icono y la metafísica del yantra -también de un pueblo, su cultura-. Es el lugar en el que se dan físicamente todas las analogías a través del símbolo. Su gran poder reside en la magnitud de la participación que nos exige, o interacción en la que nos envuelve. Al templo hemos de entrar, a través de cada una de sus puertas. Hemos de recuperar una y otra vez en él nuestra genuina residencia. Cuando entras en un templo vas siendo partícipe progresivamente de la incursión en el espacio hasta el corazón del mismo. Puerta tras puerta, estancia tras estancia. Un recorrido desde el color al no color, desde su profusa superficie a su esencia, desde lo figurativo a lo abstracto. De nuevo recorreremos y presenciaremos el trazado del eje, el camino del corazón. Diferentes circuitos y rutas internas. Todo ello queda trazado y registrado en la planta, en la estructura y elementos constituyentes del templo.

Tiene su aplicación en todas las unidades y facetas de los habitáculos en los que el hombre mora, por supuesto, incluyendo las casas, llegando a configurar una guía exhaustiva de las relaciones que se dan en el espacio y con el espacio de los elementos residentes. Conforme a estos criterios también habría de posicionarse y posicionarse el artista, en el que «es preciso que la imaginación trace las relaciones como la araña su tela».²⁵

La circulación de prana

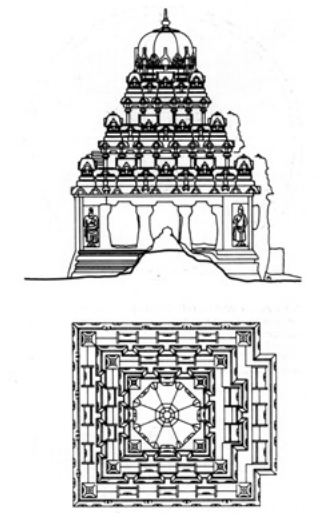
El hábito de vida (*Purusha*) en el que lo indiferenciado se propagó constituyendo la Naturaleza y los seres vivos, del mismo modo se plasmó en la *forma* de un hombre, diferenciado por la cualidad de su consciencia, también distribuida cualitativamente en todas sus partes y órganos. El hombre posó sus pies sobre la tierra y así la habitó para desde la base material realizar el empeño de recorrer todos los estados que le harían conquistarla.

24 Ibid. p.66.

25 MAILLARD, Ch. y VV.AA. El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India. Ed Kairós. Barcelona, 2001. (p.37)

Plano de iglesia templaria y plantas de templos etruscos.

Podemos realizar un distinto análisis al observar estas plantas de templos occidentales. Los circulares estaban más relacionados con corrientes más esotéricas. En las segundas vemos su relación con el mandala, que irá variando hasta desembocar en la planta rectangular.



Plan and elevation of the Dharmarâja-ratha at Mahabalipuram, illustrating the centred, three-tier yantra-like construction

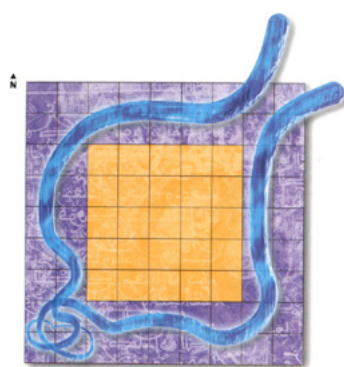
[Ytrs-143]

Plantas de templos y su relación con el mandala



[MYHT-27]

Comparación del uso de geometría en la construcción y números impares de retículas en planos basados en tres y seis cuadrados girados



[VV-49]

Corriente de aire en el Vatu Purussa Mandala

El contacto con su consciencia se produce cuando es capaz de regular su hálito, su *prana*, a través de la respiración, que sería el primer aspecto más material. El aliento, el *prana*, es la respiración vital que le servirá para regular todo estadio del proceso. El hálito vital llamado *prana*, principio vital, es el que anima la materia, recorre estancias y espacios para vitalizarlos en su fluir.

Debemos tener en cuenta que el hilo vital que administra esas fuerzas es la respiración, el aliento emanado de Purusha. Así podemos desarrollar una lectura del trazado respiratorio que nos mueva a través de nuestro campo extendido imaginario, del que su *forma* es producto.

Las puertas y el espacio

Desde ya un mapa esencialmente cualitativo se estructura el espacio, con múltiples derivantes. Desde él se nos hacen más comprensibles *las puertas cardinales* que pertenecen a la estructura del mandala. Los grandes *rishis* contemplaban durante largo tiempo cómo se comportaba la energía en el espacio, llegando a la conclusión de que entraba por el lado nororiental bifurcándose hacia oeste y sur y reconduciéndose hasta salir por el suroeste. Conforme a ello y la relación con el ciclo solar y cósmico a medida que ronda y rige el movimiento del espacio, surgió el conocimiento de *vastu*. Y de ahí podemos hacer estudios de luz e iluminación y su interpretación en las obras de arte de todos los tiempos conforme a una TYD; estudios del aire, del fuego, del agua, la tierra. Nos resulta otro campo de aproximación fascinante.

Desde el estudio de estos aspectos podríamos estructurar y analizar el espacio del cuadro para una TYD. También el espacio de trabajo del artista, su mesa, su caballete, su estudio, su entorno, etc.

La naturaleza

En ese plano se facilitó al hombre el trayecto respiratorio dotándole de gran compañía, la presencia de la Naturaleza, en la que poder respirar, oxigenarse como extensión matérica de Purusha. Allí encontró una oportunidad para el contraste, el amparo, el entendimiento, a través de *formas* naturales que le permitirían verse, reconocerse, observar su mecanismo y descifrar su código, y con las que sin embargo, decidió competir. Para comunicarse con

todo ello visualizó su imagen y la plasmó y creó otras que le permitieron *recordar*, seguir en contacto con su propia inmensa Naturaleza original, de su inmenso universo.

El hinduista considera la tierra un ente vivo, y se remonta a la antigüedad y a su cosmología raíz su profundo sentido ecologista que no ha encontrado precisamente unos intereses económicos sensibles a largo plazo que lo acompañen y refuercen.

En relación a la Naturaleza podemos introducirnos con el libro *El árbol de la vida*²⁶, escrito por diferentes estetas hinduistas, y que nos sirve de introducción al relevante aspecto que la Naturaleza tendría para una TYD.

Ésta comprende una revisión profunda del arte respecto a la Naturaleza, la concepción mimética, mecanicista, evolutiva, ecologista, etc., que tienen su reflejo directo en distintas manifestaciones artísticas, en artistas y movimientos.

El paisaje

Similar al estudio de lo *habitante* podríamos estudiar las cualidades fundamentales en las que se da el *espacio-forma habitáculo*, el paisaje del alma, en nuestro campo gráfico.

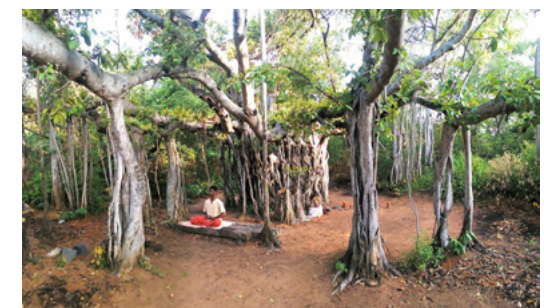
Podríamos observar las diferenciaciones védicas respecto a los lugares, que constituye a su vez todo un sistema. Existen entonces dos tipos de lugares o paisajes sagrados: *tirtha* y *ksetra*. El primero se refiere a lugares de peregrinación cerca del agua, de un río, mar o lago. Relación con el agua y la fertilidad. El segundo corresponde a un terreno sagrado, campo de poder activo, propicio para alcanzar la liberación. Por ello Kuru Ksetra será el espacio en el que se dio la batalla del Bhagavad Gita. Lo mencionaremos algo después en su relación con el espacio plástico.

Uno vinculado a lo natural, el otro al arquetipo de lo sagrado absoluto, no son de ningún modo excluyentes, ya sea en lo explícito como en lo

²⁶ Ibíd.

Imágenes de diferentes lugares de India.

Espacio-forma habitáculo-habitante, arquitectura, naturaleza, instalación, visión orgánica, visión arquitectónica, el árbol como habitáculo.





Chitradurga, Karnataka. Colina dedicada a la construcción simbólica de casas en miniatura.

Árbol junto a pequeño templo en el mismo lugar.

Este tipo de práctica se presenta en numerosos templos de la India. En este lugar se convierte en una colina amurallada de *land art*.

Espacio-forma habitante-habitáculo, manifestación estética acumulativa, obra participativa. Instalación, constructivismo, ritual.

Objeto-sujeto.



implícito que con antelación mencionábamos. Podrían ser en una TYD, cualidades del paisaje o espacio-forma habitáculo de cualquier obra. No nos extenderemos, a pesar de su importancia, en ello. Cuando Burckhardt nos hablaba que no hay obra sagrada sin forma sagrada, ya sabemos que, por su extensión en el espacio-forma habitáculo, no habría espacio sagrado, sin paisaje sagrado.

Arquitecturas

El estudio de *vastu* comprende el estudio de la arquitectura. En ella se reúnen las demás artes.

En su escala hacia el cielo, es el templo el que ocupa la morada más alta, y es el hogar el ámbito más privado. Toda ciudad y construcción se halla regida tradicionalmente en India por el conocimiento de Vastu (*vastu vidya*) que finalmente representa la consciencia del entorno inmediato. El que no sea su constructor un arquitecto, en el que se encuentra implícito este conocimiento, es considerado por la tradición como un crimen²⁷, pues si no está sujeto al valor del conocimiento podrá ser sometido a la mercadería de la especulación. Consideramos interesante esta reflexión referencial. Este conocimiento establece que cuando sus *formas* son reflejo de los principios cósmicos subyacentes son integrados en la estructura armónica del universo vibrando con él, y transmitiendo asimismo sus vibraciones y valores a los habitantes que las ocupan. Ello tiene el poder de modificar la realidad y la vida que en ellas tiene lugar. También nos da una idea de la consideración específica de su conocimiento y las personas que lo sustentan.

Su función es restaurar el equilibrio entre el hogar, el templo, la arquitectura, lo perteneciente al microcosmos con el macrocosmos o universo. Lo interno y lo externo son un medio fluido, intercambiable, ya que las fuerzas latentes y fenomenológicas que gobiernan la materia-energía son las mismas.

En todos ellos la proporción y gestión es condición de la *forma*. Y su estructuración matemática es receptora incuestionable de la energía cósmica sutil llamada *prana* que en tal *forma-habitaculo* encuentra una vía.

Nosotros participamos como una fuerza más de mantenimiento y uso del espacio, que si no es atendido genera la consiguiente compensación por parte de las demás fuerzas. Si aplicamos la reflexión lógica y matemática para relacionarnos tecnológicamente con la naturaleza, por la mismísima fuerza de la gravedad, por qué no considerar que consecuentemente también rige el equilibrio compensatorio de otros modos. Esto tiene grandes consecuencias a nivel ecológico y de supervivencia del ser humano en el planeta. Por supuesto, su presencia no es imprescindible, pero si pretendemos que el ser humano permanezca, habremos de considerar la necesidad de restaurar nuestro punto de vista. De ahí el principio que nos gusta manejar del hombre como catalizador de la naturaleza. El hombre como portador de su concepción original de Belleza, que hace que un edificio enriquezca el sentido de paisaje.

Los principios metafísicos que rigen toda la arquitectura y especialmente los templos, se encuentran en los libros sagrados de la india, y las reglas

27 COOMARASWAMY, A. K. *Sobre la doctrina tradicional del Arte*. Olañeta Ed. 2001

estructurales, en los tratados sobre arquitectura, en los Vâstu-Shâstras. La gran maestra que nos aport su sencillez y rigurosidad será Estela Kramrisch.²⁸

La curva y la recta

Si el *espacio-forma habitante* fue introducido mediante el círculo, el *espacio-forma habitaculo* lo hace desde al cuadrado. Ya hemos visto cómo se produce la fusión de ambos y sabemos cómo es ésta, en lo que a forma se refiere, la gran búsqueda mítica y científica original de occidente a través de la alquimia.

Existe el debate clásico que opone a artistas defensores de la línea curva frente a la recta, incluso en arquitectura. La primera es asociada a la naturaleza orgánica y la segunda a un racionalismo constructivista.

En el mundo de la plástica, es tan absurda la exclusión de un tipo de línea como lo es elegir un color, pues sin ellos perderíamos la posibilidad exponencial de contar con sus matices al crear colores o líneas complejas.

Una sonda fina y precisa instalada en la profundidad de nuestro ojo es adecuadamente capaz de vislumbrar la dimensión de coherencia y complejidad que fecunda unas *formas* en otras, en sus cristales y en sus brotes, y las hace portadoras de verdad evidente, de certeza, como alimento que necesitamos para orientar nuestro sentido de plenitud, en el Dibujo, en la vida y en el Arte.

Así se comunican el cielo y la tierra, así los contenemos dentro de nosotros, simultáneamente, como el horizonte recto de un planeta curvo. Nuestra consciencia no está limitada por nuestra dimensión.

Concepto ampliado de paisaje

Al interpretar el paisaje como lugar de carácter continuo exterior-interior, se nos da la posibilidad de considerarlo residiendo incluso en nuestra carcasa corporal, conteniéndolo, a modo de paisaje interno.

También el espacio-forma paisaje-lugar, aporta información o contenido a nuestros arquetipos, él recrea nuestra imaginación, él incorpora materia y *forma* a nuestras proyecciones. De ahí que se reduzca a una visión simplista el considerarlo, plásticamente, únicamente como “fondo”.

El artista pues, se encuentra con este *paisaje* de sentido yántrico de un modo multidimensional, aplicable a distintos niveles: en primer lugar su paisaje virtual, de creación pura²⁹, y el siguiente daría un salto a su cuadro cuadrado, al formato de su cuadro, en el que todos los intercambios que confunden sujeto y objeto son posibles, pues como el pintor chino, la persona se funde en su fondo, el artista desaparece en su cuadro y así sucesivamente, hasta el punto que seamos capaces de asimilar antes de llegar al desorden organizado del caos³⁰. Ello dependerá de la flexibilidad de nuestra

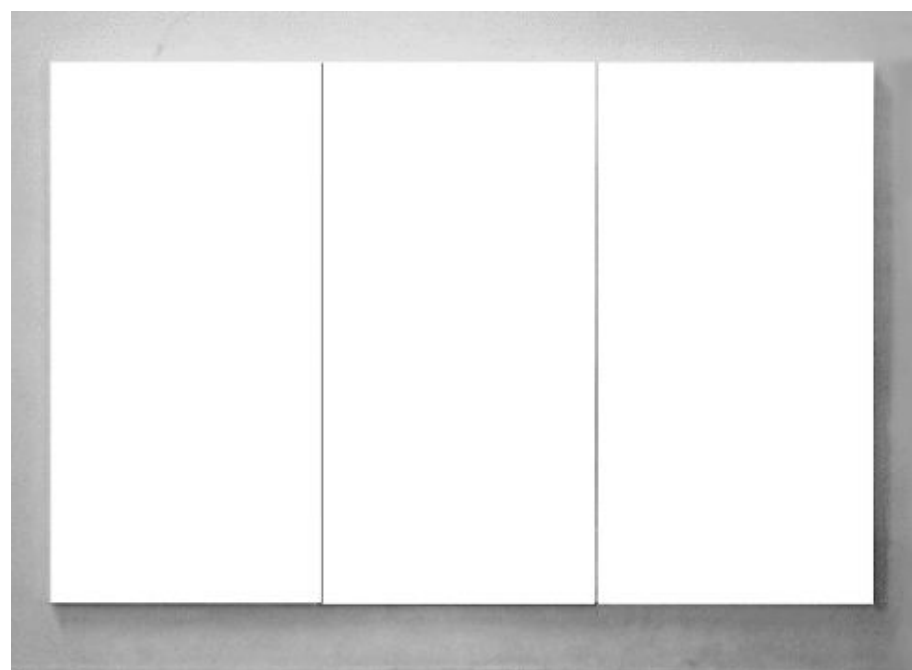
28 BOWES, Pratima. Entre dos culturas. Dos visiones del mundo: arquitectónica y orgánica. Indica Books, Varanasi, 2001. (1ª-1986)

29 Primer tipo de forma al que se refería Büamer aplicada al paisaje. BÄUMER, *Rūpa pratirūpa*, Op.cit. (p.32)

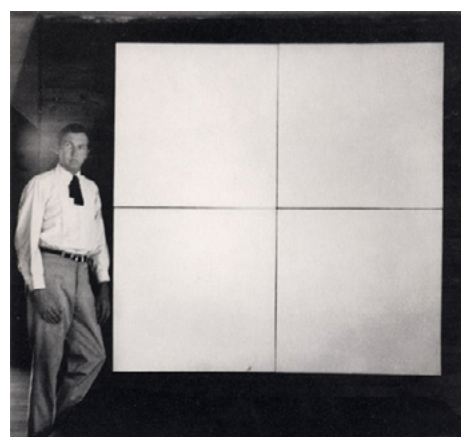
30 Segunda forma. Relación forma-paisaje arquetípico. *Ibid.* p.32

comprensión, y ella, de nuestra libertad. Sin olvidar el lugar beneficioso para su trabajo, el campo físico en el que se da la materialización creativa. También cabe considerar el paisaje conocido, recorrido, caminado, en el que la mimesis aportaría un placer no relacionado con la idea de libertad.³¹

En el concepto ampliado de paisaje subyace la comprensión del concepto ampliado de Arte y plástica, del que hablábamos al principio de nuestro estudio en relación a J. Beuys. El concepto puede tener también implicaciones políticas culturales.



Robert Rauschenberg



4.4.3. EL CAMPO DE EXPERIENCIA

El campo creativo, denominado Kuruksetra

El *campo* y el *conocedor del campo* son conceptos esenciales en los textos sagrados de la tradición india. El Bhagavad Gita narra la historia de la Gran Batalla de la vida, que tiene lugar enfrentando a Hombres contra Hombres, y en el que de los dos, el héroe, Arjuna, tiene la oportunidad de preguntar al dios, Krishna³² acerca del significado y la necesidad de luchar hermanos contra hermanos.

Solo en el campo de batalla tiene sentido la pregunta y la respuesta. Ese

³¹ Tercera forma. Ibíd. p.32

³² De algún modo su alter ego.

campo de batalla específico es considerado Ksetra³³. Y es el que desde una TYD consideramos el *espacio* real en el que tiene lugar y forma la creatividad y el objeto-sujeto del Arte. En él podemos trabajar y resolver en ‘diferido’, a través de la imaginación las paradojas y contradicciones que forman parte de nuestra substancia, para así ser libres en la vida real.

Partiendo del concepto de *campo gráfico*, podemos hablar de la delimitación yántrica del campo de exploración y experiencia, de acción y realización que delimita el artista para reconocerse. El *ser* creativo requiere de un campo plástico de realización del prodigio de la emergencia de la forma a través de sí mismo. Este es el *campo* espacial-akashico que dará a *luz*, y desde el cual será proyectada o interpretada abiertamente, la obra imaginera que se modula a sí misma, se reconoce y se integra.

Desde la línea del Dibujo, a la batalla del claroscuro y al color de las emociones, en una ventana imaginera que nos abre un sin fin de perspectivas renacentistas y cósmicas, que estructuran el cristal, el prisma, el yantra de una visión mandálica, presentada en el cuadro y marco pictórico, su paisaje. La Pintura. En el se da todo el simbolismo del paisaje habitado por seres y representaciones de seres que nos representan, presentan y nos exponen como artistas.

Petrificada la imagen se solidifica, densifica, y la huella de la luz se plasma en el volumen de la Escultura, toma tierra, y la recorren los ciclos solares y lunares que la circundan y la movilizan. Materia labrada por la Acción, consciencia y proceso de un Hombre creativo, en el que habita el ideal heroico de contemplar a Dios de cara, mediante el sacrificio de sí mismo. El Hombre realizándose a sí mismo.

Todo este proceso de trasmutación en que se hallan envueltos la Belleza y el Arte es sagrado, y constituye la magia como posibilidad de crear.

Crear y crear. Es la confianza de saberse uno mismo. Y ofrecerse. Sin rendición.

¿Juega Dios al ajedrez?³⁴

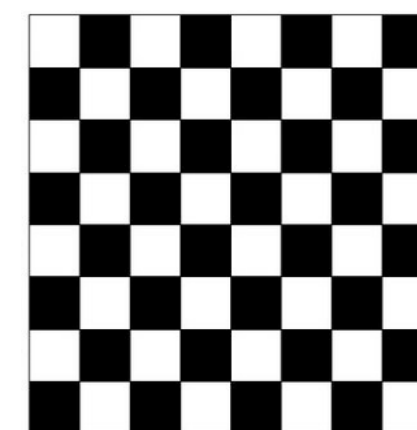
El ajedrez fue concebido en la India. Es un *vastu purusha mandala*. Constituye el suelo de templos, también los esotéricos y masónicos.

Duchamp como uno de nuestros grandes maestros del Arte y artificio del siglo XX, parece que abandona el arte para dedicarse al juego de la batalla del ajedrez.

El significado del mundo de Duchamp, Cage, Rauschenberg y otros, cuya lectura o interpretación se ha visto principalmente acentuada en sus aspectos iconoclastas –la muerte de la Pintura, la muerte del Arte, etc.-, entre otros, y cuya interpretación ha sido planteada desde occidente, en todos sus estilos, acepta y quizás necesita de otro modelo de interpretación

³³ Como introdujimos en el texto de “Sacralización de un lugar. Rito e iniciación” en este mismo capítulo.

³⁴ STEWART, Ian. *¿Juega Dios a los dados?*. Ed Crítica, 2007



Tablero de ajedrez

Templo de Kali. Benarés

integral, que verdaderamente ancle el Arte a un conocimiento universal y perenne. Arte contemporáneo y estética védica.

El artista lo necesita y su corazón trascendente también.

It is the supreme merit of the new movement in art (by which I do not mean any particular sect or clique, but the general revolt against dead academic formulae) that, in spite of the eccentricities and extravagances which attend all great transitions, it has brought life and sincerity into the teaching and practice of art. It has taught that style in art is the exoteric expression of an esoteric meaning, and that to separate the one from the other is to divorce the body from the soul.³⁵

And, above all, it has taught that art is not a curiosity for museums, but a beneficent influence in public and private life; not a fashion but a faculty; not the privilege of a caste, but a divine gift to humanity.³⁶

Así desvelamos el misterio que envuelve la obra y pensamiento de Duchamp, como artista bisagra entre dos grandes momentos del Arte.

Con esta imagen occidental cerramos nuestra exposición en relación al espacio del Arte explícito implícito en el espacio-forma habitáculo.

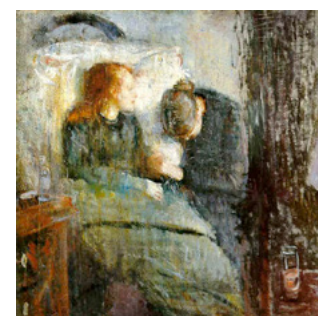
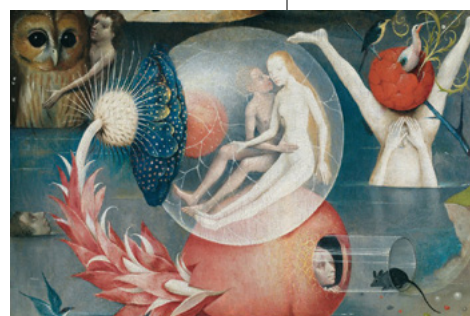
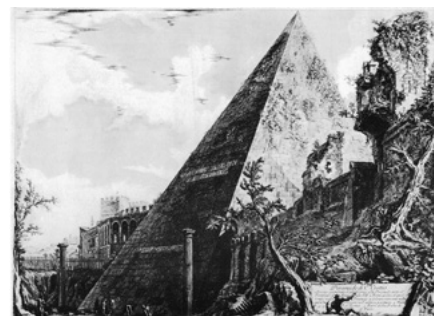
Y con el siguiente texto de Sri Aurobindo cerramos, como lo hiciera en su libro simbólico del arte hindú, su gran conocedor y nuestro maestro Vicente Merlo, que a él nos introdujo, y a quien estamos sinceramente agradecidos.

- Piranesi.
- Juan Sánchez.
- Grant Woods.
- El Bosco.
- Edvard Munch.
- Beuys.
- Vishvarupa.

Vishvarupa es un término utilizado en el hinduismo: un nombre del dios Shivá; la forma universal que el dios Krishná le reveló a su amigo Arjuna en el Bhagavad-Guita.



Marcel Duchamp



³⁵ HAVELL, E.B. *Essays on Indian art, industry & education*. G. A. Natesan & Co., Madras. Ibid. p.90-91

³⁶ Ibid. p.91

He visto a los radiantes pioneros del Omnipotente
sobre la orilla celeste que mira hacia la vida descender colmando la escalera
ámbar del nacimiento.

Precursores de una multitud divina, surgiendo de los senderos de la estrella de
la mañana
llegaron al pequeño ámbito de la vida mortal.

Les he visto cruzar el crepúsculo de una era,
hijos de ojos solares de una aurora prodigiosa,
grandes creadores con amplias frentes en calma,
poderosos demolidores de barreras del mundo.

Mensajeros de lo incommunicable
arquitectos de la inmortalidad.

Han llegado a la caída esfera humana,
rostros que conservan todavía la gloria del Inmortal,
voces que aún comulgan con los pensamientos de Dios,
cuerpos embellecidos por la luz del Espíritu,
portadores de la mágica palabra, del místico fuego,
llevando la dionisiaca copa del gozo,
ojos que se aproximan de un hombre más divino,
labios que cantan un himno desconocido del alma,
pies cuyo eco resuena en los corredores del tiempo.

Sumos sacerdotes de la sabiduría, la dulzura, el poder y la dicha,
descubridores de los soleados senderos de la belleza.

Un día su paso cambiará la sufriente tierra
y justificará la luz en el rostro de la naturaleza.³⁷

³⁷ SAH,149. (Sāvitri, Libro 3.º, canto 4.º)



Purusha.

Paola León. Asturias, 2011.
Arte contemporáneo. Podría ajustarse fielmente
e una interpretación conforme una TYD.

Prakriti.

Yoni, el emblema de Shakti. Sur de
India. Principios del s. XIX. [TW-44]
La creativa generatriz del Universo.



4.5. BOSQUEJOS PEDAGÓGICOS PARA UNA TYD: 3

4.5.1. ÁMBITO EXPERIENCIAL DEL ESPACIO-FORMA-MATERIA

Objetivación material de lo subjetivo. De lo *objetual* a lo *subjetual*

De cara a diferenciar los rangos de objetualidad-objetividad a los que puede responder una *forma*, podemos identificar la materialidad de las *formas* más sintéticas conforme a sus cualidades elementales primarias (los 5 tattvas éter-espacio, aire, fuego, agua tierra), y después, ampliando el rango material a las cualidades también consideradas materiales de los 36 tattvas iniciales que hemos introducido (ABC). De este modo, obtendríamos un planteamiento objetivo que nos permitirá relacionarnos con la emoción, la pasión, los estados superficiales, etc. a los que nos hallemos sujetos personalmente mediante el proceso que generan (123).

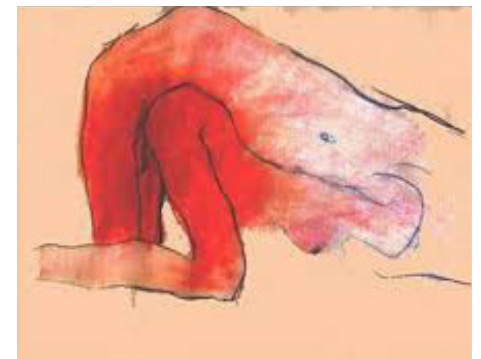
Todos estos aspectos se verán reflejados en la obra plástica según unos criterios coherentes con nuestro *proceso*,¹ de modo que lo objetivo-subjetivo se trabajaría como objetual-subjetual, pudiendo observar los elementos creativos novedosos conforme al sistema general, analizar a qué responden, y tomar una serie de decisiones armónicas incluso en la posible disonancia de algunos elementos respecto al conjunto. Así las abstracciones-concreciones procedentes de la concepción de los *tattvas* se podrán aplicar a zonas, objetos implicados, elementos compositivos, figurativos, sujetos implicados, procesos de la forma-objeto en relación a la forma-sujeto, etc.

Emergencia de la forma

De acuerdo a nuestro estudio podemos afirmar que, desde la *forma*, se da la conjunción yóguica en la que se une objeto-sujeto, materia-energía, lo 'espiritual' y 'lo material'.

Plásticamente, una vez entendida la *presencia* que se manifiesta en el círculo, el cuadrado, etc. (tattvas primarios), podremos utilizarlos para diversos fines en la elaboración de la obra de Arte, pues ellos conformarán la raíz y el contenido esencial del espacio-forma. A través de la *forma*, objeto y sujeto estarán religados indivisiblemente.

Asimismo podremos analizar los diferentes *puntos* (*bindus*) que intervengan en el cuadro, el *punto de emanación*, *de foco*, *de fuga*, etc., qué función cumplen en el proceso de construcción orgánica de la obra y por qué construcción biológica y desarrollo 'psicológico' se mueven. Podremos diferenciar *bindus* de *mahabindus* que como estrellas en una constelación, rijan sus propios universos holónicos en el proceso de emergencia de la *forma*. También



Josph Beuys

¹ *Action painting*, *happenings*, etc. estarían incluidos en su lugar correspondiente dentro de una TYD.

chakras o puntos de regulación.

Del mismo modo que los yoguis practican *pranayama* y recorren su cuerpo por medio de la respiración, así tendremos consciencia de ella en el cuerpo de la obra a través del *aire*, del oxígeno que penetra en la obra, rigiéndonos y orientándonos por medio de la rejilla del Vastu Purusha Mandala, detectando cuáles y qué recorridos tienen a través de la línea, qué espacios dan aire a la obra, a los objetos que allí habitan, cómo se enfrían, qué cualidades aporta ese *aire* al sujeto que la contempla, al que la crea, es decir, al espacio subjetual del cuadro, escultura, danza, etc.

De modo similar las cualidades del fuego, agua y tierra se introducirán en la *forma* objeto-sujeto, y en el *espacio* habitante-habitáculo; disolviendo, dando peso, penetrando, etc. como el agua; iluminando, encendiendo, calentando, dilatando etc., como el fuego; creando una obra plástica y



Bill Viola.

Toda la obra de Bill Viola representaría un referente perfecto y coherente para una TYD

formal de profundidad específica, con *alma* –recordemos su significado desde el alma de violín- como medio y espacio de resonancia.

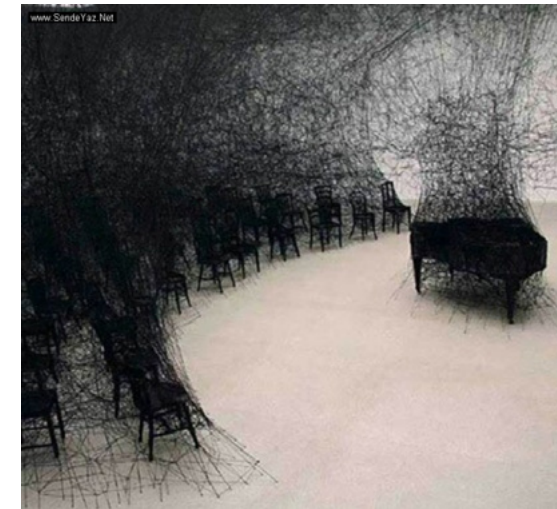
Las puertas cardinales también deberían ser consideradas en nuestra obra, dando salidas, entradas al circuito en el que queda inscrito cualquiera de los espacios-forma.

La diferenciación del *espacio-forma habitante* y *habitáculo* es una primera dualidad gráfica y concepción espacial, representable por el contraste de energías y vibraciones introducidas en el punto, en la línea, en la mancha tonal, el matiz, etc., que es lo que hacen percibir las desde el contraste como “fondo” y “forma”.

El recorrido de ese *continuum* fondo-forma daría pie a la emergencia del espacio-forma y daría pie, entre otros, a algunos de los siguientes procesos y trabajos durante la ejecución de la obra:

Identificar todo tipo de dualidades y contrastes en la obra, expresadas a través de modos simples, de primer orden, o de otros órdenes más complejos. Estos órdenes podrían alcanzar gran detalle en la investigación de una TYD. Tales niveles de análisis o consciencia no son más que los que se muestran y emergen en el ejercicio de la obra, y se usan y debaten en la enseñanza del Dibujo y otras disciplinas artísticas. Es en el orden de compartir y expresar las experiencias donde tienen lugar. Son expresadas mediante todo lo que reúne y cohesiona la *forma*, haciéndola consciente, y yántrica.

Identificar el desarrollo orgánico de la idea, y qué nivel alcanza en las diferentes capas y a su vez que revestimiento utiliza, desde lo interno a lo externo. Desarrollo de una caracterología de superficies y analogía de formas comprendidas y desprendidas de la especificidad cultural.



Chicharu Shiota

Baptiste Debombourg

Consciencia profunda de lo que tales estructuras muestran de nuestra relación con la Naturaleza mediante las *formas*, su biología, su geología, su taxonomía y otros conceptos relacionados con la forma que han sido útiles conceptualizar para la ciencia y pueden darnos claves.

Composición, jerarquía y perspectiva yántrica respecto a la *visión mandálica* y *tántrica*. Dependiendo de la intención, el sentido, la necesidad, la extracción del inconsciente y su recorrido y transformación visual y sensorial hacia el consciente, la intervención de la *forma* en todo este proceso, la ética y la estética, la involución al supraconsciente, etc., considerando la psicología en relación a la consideración ontológica mediante la *forma*.

Relación de las diferentes técnicas y procedimientos sobre la materia y la forma con la experiencia directa del espíritu mediante determinados aspectos plásticos directamente vinculados a la atención del *ser*. Ello posibilitará incluso su reconocimiento consciente –reconocimiento del *ser-*, y cual es el proceso que en él se lleva a cabo.

La configuración de la obra de Arte como templo –metafóricamente, pero

ya con dimensión real, pues en su *forma* habitaría como constitución-, como ara sacrificial, como campo de experiencia y trabajo, como adherencia plástica del espíritu que la habita, recorre, organiza, desde la consciencia o no. Así cobraría otro sentido más real cuando hablando nos refiriéramos a ‘el espíritu de tal obra’ de arte, o cómo ésta refleja ‘el espíritu de una época’, o ‘el espíritu del artista’, etc. Así tales descripciones metafóricas se llenarían de contenido, y realidad.

La obra plástica como *lugar* de encuentro de sensibilidades coincidentes en ese espacio y lugar, y eternamente, atemporalmente fijados en esa especial *visión*. Lugar sagrado.

Y otros aspectos como regularidad e irregularidad, simetría y asimetría, y un largo etc. Conforme a una serie de referencias y cánones clásicos iniciales podría obtenerse una regulación referencial para una TYD, conformando una recopilación, traducción e integración de conceptos de base -para la docencia y la práctica-, que brinde mayor campo específico de experimentación de partida a la intemporal necesidad del Arte y del ser actual.

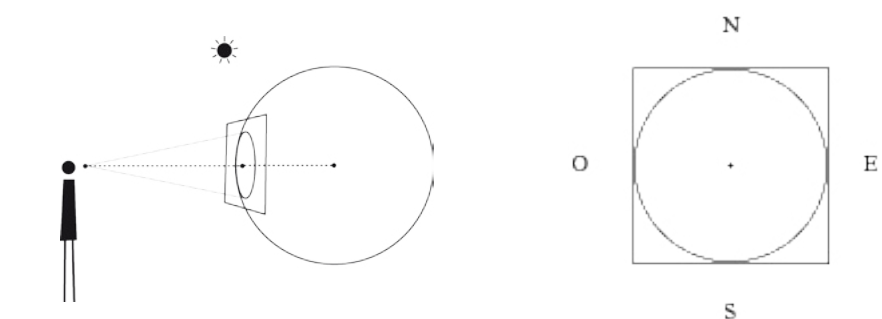
Las figuraciones

La figuración y la abstracción, presentes en lo concreto, son aspectos plásticos de la imaginación

También las deidades del plano de las formas inteligibles, emanando de tu mismo corazón, se manifestarán delante de ti. Debes reconocerlas como puras imágenes emanadas de ti mismo. Oh hijo de noble familia, tampoco los paraísos se encuentran en otro lugar (que en tu corazón); están colocados en el centro y en los cuatro puntos cardinales de tu corazón, de adentro del corazón emanan delante de ti, acompañándote. Las figuras no vienen de ningún lado, solo son artificio de tu intelecto. Debes reconocerlo así. Las figuras no son ni grandes ni pequeñas, son de medida justa, y cada una tiene ornamentos propios.²

El espacio gráfico del dibujante

En esta visión cosmográfica señalaremos una orientación más. Tiene que ver con la orientación espacial Norte, Sur, Este, Oeste. Tal orientación plana está definida por el cuadrado, que trae toda la *visión mandálica* a tierra. Por ello será la que primero defina nuestra *superficie de re-presentación* o *campo gráfico*. Es decir, la referencia primaria de formato de nuestro cuadro es el cuadrado.



2 TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. (TPM) Ed. Dédalo, Buenos Aires. (p.41)

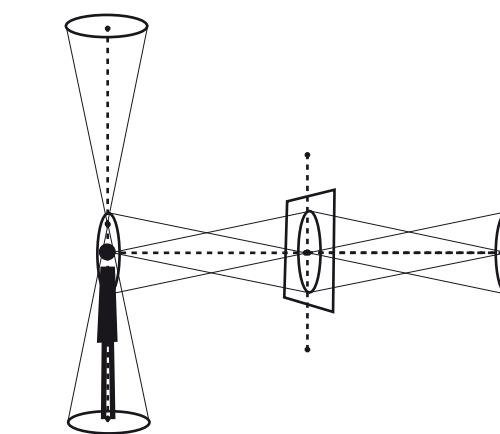
En tal campo de re-presentación, nuestro *horizonte* o área potencial de expansión de la *forma* será un círculo inscrito en la superficie cuadrada de nuestro cuadro³. No significa un horizonte externo, sino interno. Significa que está implícito y no necesariamente explícito.

El símbolo de la tierra es el cuadrado, el terreno que preparamos para recibir la obra. El símbolo del sol es el círculo, que atrae lo celeste.

Identificación con el centro

De estas premisas parte el mandala, como atracción o proyección geométrica del mundo, del universo, reducido a su esquema más esencial.

En el centro, se halla el *bindu* o punto referencial a través del cual exportamos e importamos el eje cenital, a través de nuestro yantra triangular o prisma situado en nuestros tres ojos.



Concepción yántrica



Concepción mandálica

A través de ese eje se canaliza la transformación del celebrante a través de la identificación con el centro, como requiere el mandala. La eficacia de la obra mandálica como *yoga*, y yántrica como *magia* depende de ese proceso. Representa el paradigma de la evolución-involución cósmica. Sirvió no solo de retorno desde nuestro ombligo al centro del universo -como se indica en otros casos en la tradición hindú-, sino de un re-fluir continuo de la experiencia recorriendo todo el eje desde los chakras inferiores hacia nuestro tercer ojo, el fluir ininterrumpido de la psiquis, del *psíquico*⁴, en la expansión y la concentración para encontrar la unidad de la conciencia, recogida y no distraída, centrada y no dispersada, y para descubrir el principio fundamental emergente de las cosas, los procesos, y sus *formas*. El mandala no es sólo entonces un cosmograma, sino un psicoc cosmograma, el esquema de la desintegración de lo uno en lo múltiple y de la reintegración de lo múltiple en el uno, en la conciencia absoluta, entera y luminosa, que

3 Hablamos de “cuadro” como demarcación del espacio plástico, ya sea superficie visual, pictórica, gráfica o volumétrica.

4 Término específico utilizado por Aurobindo.

yoga permite hacer brillar nuevamente en lo más profundo de nuestro ser⁵, y que nosotros podemos llegar a plasmar y dilucidar en y a través de la forma de una obra artística.

Es un modo de morir y nacer, que podemos contemplar de continuo en la propia naturaleza, en nuestra propia naturaleza y que podremos re-vivir y re-presentar a través de la virtualidad y realización de la obra de Arte.

Así el punto se identifica con el círculo que lo circunda. La mirada es condicionada por la visión simultánea de ambas formas. De ello se desprende el concepto de irradiación desde un punto de vista plástico, y físico desde el 'tercer ojo'.

El color desde el origen

Si bien nuestra TYD no abarca un desarrollo del color, queremos añadir una pequeña nota al respecto.

Tenemos ya constancia de que los colores son físicamente considerados una reflexión de la luz: líneas y ondas; elementos lineales propiamente de Dibujo, pertenecientes a un esqueleto, espina, o plano vibracional profundo.

La luz adquiere con el color una presencia distinta según sea el choque que se produce con la materia, según la cualidad de su contacto. Esta cualidad daría pie a considerarlos por sus aspectos fenomenológicos, 'atmosféricos', como contingencias emocionales o huellas propias de la segunda esfera o plano intermedio de maya.

Allí la luz se manifiesta en colores. Sus cualidades de onda y corpúsculo pueden ser entendidos y trazados conforme a una línea⁶, y de su amplitud y frecuencia –así como otros aspectos del choque con la materia: textura, etc.– se desprenderá el destello del color.

De la penetración de los haces de luz en la atmósfera de la materia y en nosotros como prismas se produce la impresión y reflexión, que en su recorrido hacia el ser interno, sufre variaciones emocionales traducidas visualmente en la alteración del color específico y su manifestación o emergencia en la forma, en la que plásticamente se expresan y conducen artistas como Kandinski y Klee a esbozar su desarrollo partiendo de la forma, del Dibujo. De ese modo, esos colores primarios, en su recorrido corporal, son asociados igualmente a los tattvas y a los chakras en los que se dan determinadas frecuencias vibratorias de los colores luz, representados también en 7 niveles.

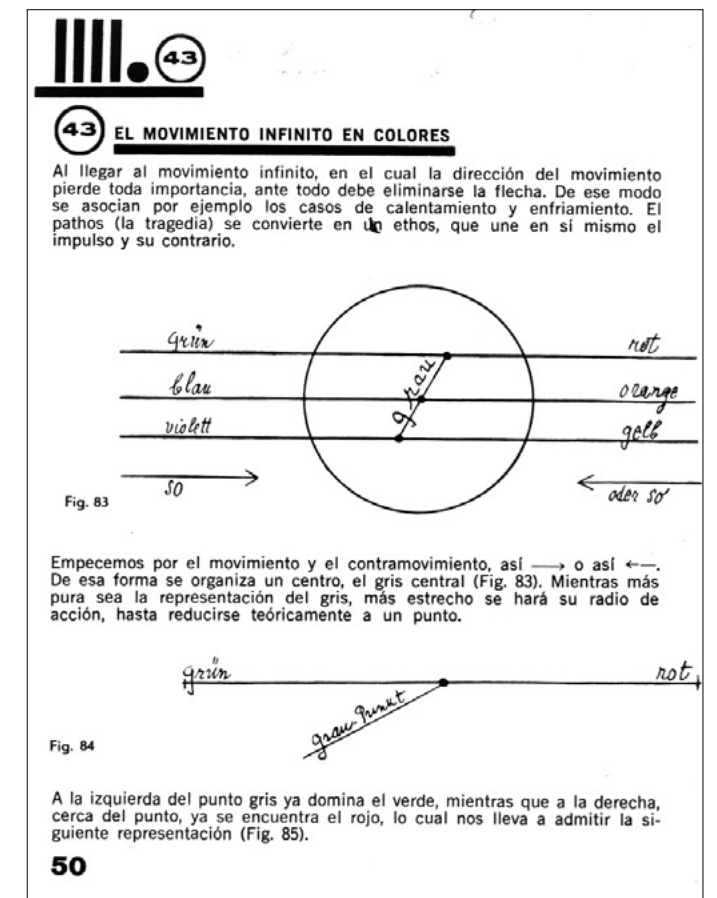
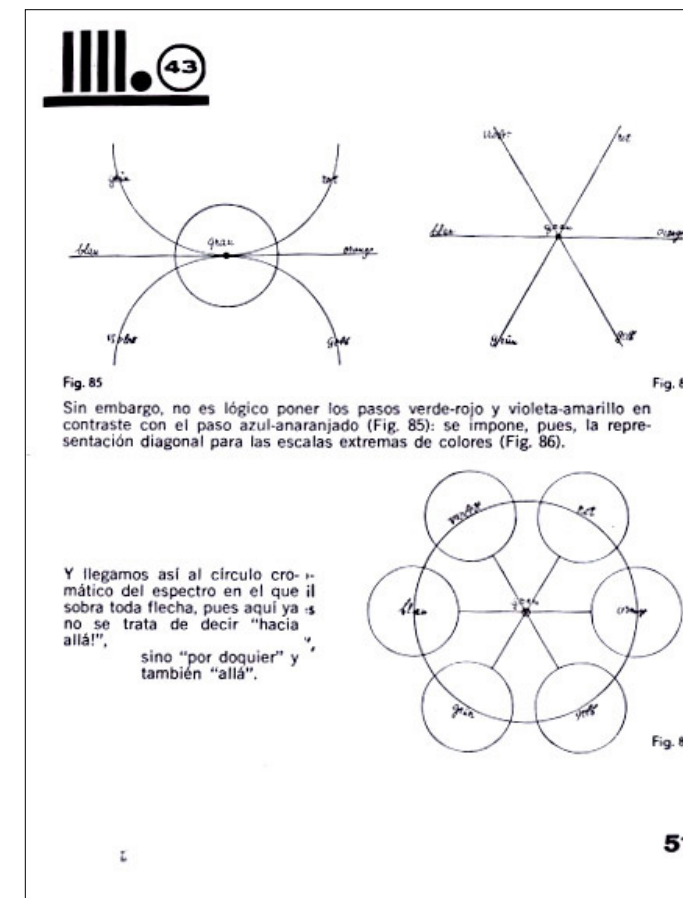
Presentamos unas páginas de sus "Bosquejos Pedagógicos" que inspiraron nuestro enunciado y que no son más que unas pinceladas para la consideración del color partiendo también del Dibujo, o del origen de su forma.

Anotación final

El desencadenamiento de las formas que puede tener lugar y que hemos mencionado más arriba como emergencia de la forma adopta tantas formas

5 Ibid, p.38-9

6 Podríamos tener conceptualmente en cuenta los tipos de línea como onda y corpúsculo.



como podemos encontrar en las obras de Arte de todos los tiempos.

Bosquejos Pedagógicos de Paul Klee.

Hasta nuestros días llegan obras de indiscutibles cualidades plásticas en las que lo único que nos mueve a señalar es la presencia o ausencia de consciencia, o esa conexión con la raíz que, desvinculada, nos hace recibir la forma, en ciertos casos, como 'superficial', 'ornamental' cubierta de cierta 'frivolidad'. Estos juicios de valor, no vienen dados más que por la cierta duda que gira en torno a determinadas manifestaciones, sobre todo del arte contemporáneo, y que consideramos debieran ser re-interpretadas teniendo en cuenta diferentes planos.

A partir de una primera comprensión del procedimiento que presenta la TYD cada uno puede generar sus propias estructuras, recorridos o introducirse por las distintas puertas de entrada que ofrece la diversidad, ya sea de culturas, pueblos, ideologías, creencias, religiones, o en definitiva, sensibilidades, donde el objetivo, finalmente es simplemente, como en lo sávido, fluir, y como en el Rasa, experimentar la experiencia estética cualquiera que sea nuestro paladar, bajo el denominador común de la sutil vibración de la sensibilidad, diluida en el océano de nuestros jugos, en la sangre y fisiología que nuestro corazón depura y bombea.

Una TYD no implica que el objeto a representar sea literalmente los elementos básicos de la plástica que hemos señalado. De algún modo se trata de incorporar no solo un canon cuantitativo, ya que se trata de medida, como es el que aporta el clásico de occidente, sino que se trata de introducir un canon referencial coherente de tipo cualitativo, como sería el simbólico y metafísico, -entre otros-, que es el que nos ofrece el desarrollo

de las teorías estéticas hindúes, como valores más allá del estilo.

Todo ese desarrollo, que se ha vaciado a sí mismo en su aspecto teórico en la evolución del Arte de Occidente, es el que allí se ha visto saturado. En Occidente ha sido la práctica de relevantes visionarios artísticos la que lo han mantenido vivo. Por no estar sujetos a una tradición se han visto por ello enfatizados en su individualismo y genio, otorgando a las musas e inspiración la elección del artista y haciendo mella vital y social al natural camino del artista imaginero, independientemente de su comprensión, reconocimiento y fama. Este hecho es uno de los factores que finalmente ha hecho más daño a la práctica cotidiana del arte y la creación, en su natural y fundamental dimensión, llevando a introducir al artista en una durísima vía de competencia creativa a favor de la ambición y abandonándolo al dolor innecesario de la soledad de su ser en dura pugna con su sombra o *asuras*, que son con los que se da verdaderamente el combate en su campo psíquico de trabajo, sumiendo en muchos casos el trabajo en aguda melancolía.

4.6. ALICE BONER: ARTISTA PIONERA E INVESTIGADORA

A principios de siglo XX una artista fue imbuida de la visión que a nosotros inspira. Su labor como artista e indóloga la convierte en pionera en la valoración y el estudio de la compre(h)ensión de la experiencia estética desde la plástica, fiel a las raíces hinduistas originales.

Si bien han existido muchos filósofos que han importado de Oriente su intuición filosófica, no tantos han superado su interés personal, y, como buenos colonizadores, han registrado su *marca* en el uso de un conocimiento que pertenece a la humanidad entera. No es el caso de Alice Boner, que verdaderamente realizó, más que un trabajo de despacho académico, un *trabajo de campo* como la genuina experiencia exige. Así, su aportación se mantuvo fiel al sentido de la fuente de origen, constituyendo una auténtica emisaria del Arte yántrico.

Alice Boner (1889-1981) fue una artista suiza e investigadora del Arte indio que desarrolló su trabajo en India, residiendo en Benarés entre los años 1936 y 1978, con lo que ello implica. Dedicada a la escultura, danza y teatro entró en contacto directo con la plástica hindú a través de la contemplación de las obras de Arte indio, fundamentalmente a través de las largas estancias en las cuevas de los templos de Ellora.

A través de las formas externas fue seducida, logrando introducirse y aprehender las formas internas que subyacían en ellas. Ello le condujo a tratar de desentrañar su sentido de modo consciente. Esta meditación le llevó a un 'monumental descubrimiento' –como ella afirma– relacionado con los principios de composición el arte hindú y a tomar la decisión de

dedicar su vida y su obra a la investigación de los mismos⁷.

Ella escribe:

Tuve la primera percepción intuitiva de una planificación deliberada de composición.

Día tras día me senté frente a estas imágenes, perdida en la contemplación, permitiendo pasivamente a su misteriosa presencia penetrar en mi percepción interior. Lo hice durante algún tiempo, cuando de repente una de las imágenes, en la Cueva XV de Visnu Trivikrama, comenzó a resolver su contexto formal en una especie de patrón geométrico tejido en los ritmos de las líneas abstractas, como si se tratara de su cuerpo sutil conteniendo su substancia en la forma sublimada. Sentí que esa podría ser la clave hacia el misterio que permaneció escondido debajo de la superficie de estas imágenes. Pero el número de esculturas que revelaban estos patrones pronto se hizo bastante impresionante. Llegué a la convicción de que tenían un propósito definido y representaban la composición sobre la que eran construidas las esculturas.⁸

A. Boner se dedicó en profundidad y rigurosidad al estudio de la cultura india, el arte, la religión y la filosofía, así como al sánscrito, lengua en la que estaban escritas las fuentes literarias fundamentales. Llegó a obtener un profundo conocimiento de los principios fundamentales de la *forma* del Arte indio, que fue reflejado en sus escritos. Se trasladó a Puri, en el estado de Orissa, donde con el Pandit Sadasiva Rath Sarman, artista tradicional sensible a su búsqueda e investigación, tradujo y editó textos inéditos relativos a la práctica y ejecución de *silpa-vastu*, dedicados a la escultura y la arquitectura, y que en gran parte pertenecían al secreto gremial de familias de artistas-artesanos escultores y arquitectos.

Su aportación nos introduce en las claves para la comprensión de la *forma* del Arte de la India desde vernáculos términos, por lo que obtuvo su reconocimiento como doctora honoris causa en la Universidad de Zurich y el Gobierno de la India en 1974. Estos textos resultan de gran valor para la investigación de nuestro tema, y su experiencia personal, como investigadora-artista y su experiencia viviendo en la India, también.

A su vez mantuvo estrecho contacto con grandes estudiosos y artistas de la época: los poetas Rabindranath Tagore, Vallathol Narayan Menon y Sarojini Naidu, con los historiadores de arte-Rai Krishnadasa, Vasudeva Sharan Agrawala, Stella Kramrisch, y otros, con músicos como Ustad Allaudin Khan, bailarines y artistas intérpretes o ejecutantes de Kathakali, fundamentalmente vinculados al denominado *Renacimiento de la India* que sirvió para cohesionar una civilización como nación y así poder desprenderse de la invasión colonialista. Juntos establecen un sólido puente entre culturas. Varanasi (Benarés), ciudad sagrada de gran antigüedad, se



Sección dedicada a Alice Boner en el Museo de Benarés.

⁷ *Principles of Composition in Hindu Sculpture* es el título de uno de sus libros.

⁸ Escrito perteneciente a sus *Diarios*. (Traducción de la autora). BONER, Alice *Alice Boner Diaries: India 1934-1967*. Eds. G. Boner, L. Soni, J. Soni; Motilal Banarsidass Publ., Delhi, 1993.

convirtió en un foco y escenario perfecto, en el que zambullirse y entrar en contacto directo con la cultura tradicional india.

Su principal obra pictórica es el tríptico *Prakriti-Visvarupa-Kali*, que fue precedida por toda una serie de bocetos. Muchos de ellos se encuentran en el museo de la Universidad BHU en la ciudad de Benarés.

Su aportación teórica referencial es la recopilación y traducción del “*Vástusâtra Upanisad. The essence of form in sacred art*” que forma parte de nuestra bibliografía de base, e inculcó tal *esencia de la forma* en las consiguientes y también relevantes investigadoras en el mismo ámbito⁹. Escribió también su *Diario* en relación con su obra y el pensamiento llevado a cabo a lo largo de esos años, cuyo conjunto es testimonio del tema que nos ocupa, partiendo de la práctica del Arte y asumiendo consciencia a través de élla.

He aquí algunas citas de este diario, con las que me siento en gran medida identificada:

Era como si fuera de mi propio subconsciente toda la creación entera quisiera eclosionar. Todo lo que yo siempre había visto, oído, sentido, o pensado, todas las percepciones y los sentimientos fueron asumiendo ahora definidas y visibles formas plásticas, y así, ellas mismas se liberaban de la cargada prisión del inconsciente. Era el conjunto de Prakriti que sentí que emanaba de mí misma.

En el momento en que estas visiones me ocurrieron sentí mis medios de expresión totalmente inadecuados para traducirlas en la pintura. Sin embargo, estas visiones dejaron una profunda impresión. No fue posible extraerme de ellas.¹⁰

Mi también ineludible e irreversible experiencia partió de esos términos y el llegar a sus palabras confirmó la necesidad personal de contribuir a su

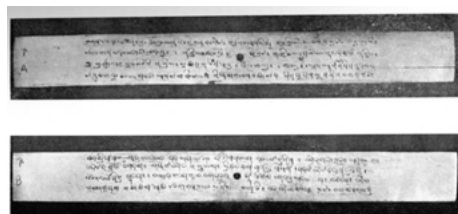
trabajo. Cuando se produjo mi aproximación a la estética hindú encontré la coherencia conceptual que daba sentido y conexión a mi intuición formal, a mi visión interior y práctica del Arte. Daba asiento a mis inquietudes y necesidades, ubicándolas, contextualizándolas más allá del entorno ordinario preferentemente sujeto a relatividades y subjetividades. Como ella dice, “todo lo que siempre había visto, oído, sentido, o pensado, todas las percepciones y sentimientos” fueron identificados, abriendo un cauce y claridad a la manifestación de mis propias formas plásticas, que por fin se independizaban de otra referencia que no fuera yo misma. El estudio de la estética hindú se ha convertido en una auténtica guía que describe tanto la práctica fluida del Arte como las grandes resistencias en la misma involucradas, e incluso vividas trágicamente como si fueran exclusivamente propias o personales. Con mi investigación han sido identificados y ubicados todos los factores que determinan su expresión plástica, tanto favoreciéndola como sometiéndola a profundas y superficiales resistencias.

Considero este trabajo un acercamiento a la comprensión de las raíces de la práctica del Arte desde un punto de vista universal, no por ello inabarcable, impreciso o generalista, sino con capacidad de asistir al artista integralmente en la configuración de criterios aplicables a todas las facetas de su trabajo. Creo que responde a experiencias y necesidades concretas y universales que merecen ser atendidas, aunque sea, más allá de por cuestiones estéticas, por necesaria salud mental, corporal y espiritual del artista y el hombre creativo de Occidente. Si nos es difícil ahondar en dichos temas a través de la intangible religión o la filosofía, no lo es tanto a través de la materialidad de la *forma* plástica sensible que nos proporciona el Arte.

A. Boner, poniendo en contacto lo material y lo espiritual, es fundamentalmente un ejemplo de artista involucrada en el estudio de la experiencia estética hinduista no restringida a discursos filosóficas sin



Alice Boner. Siva Nataraja.

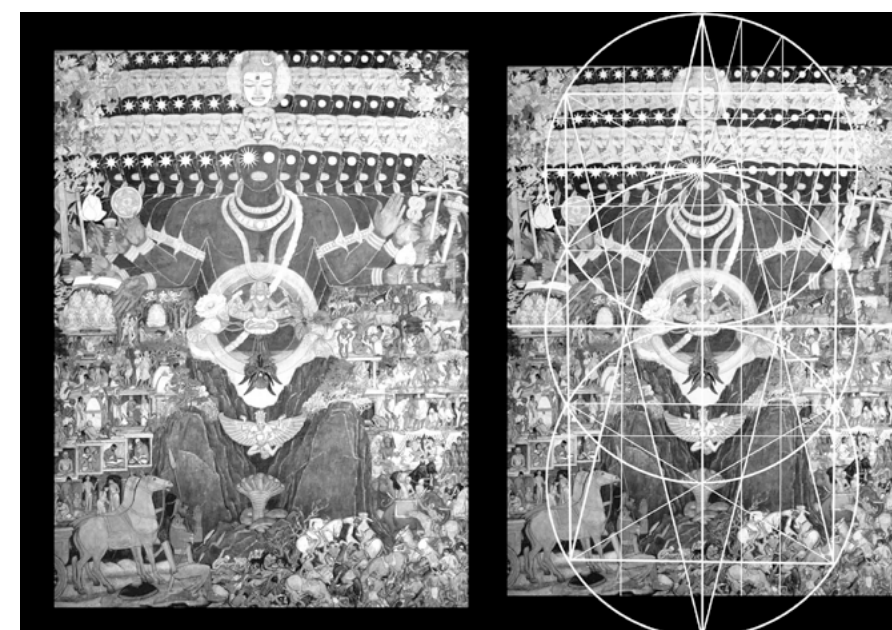
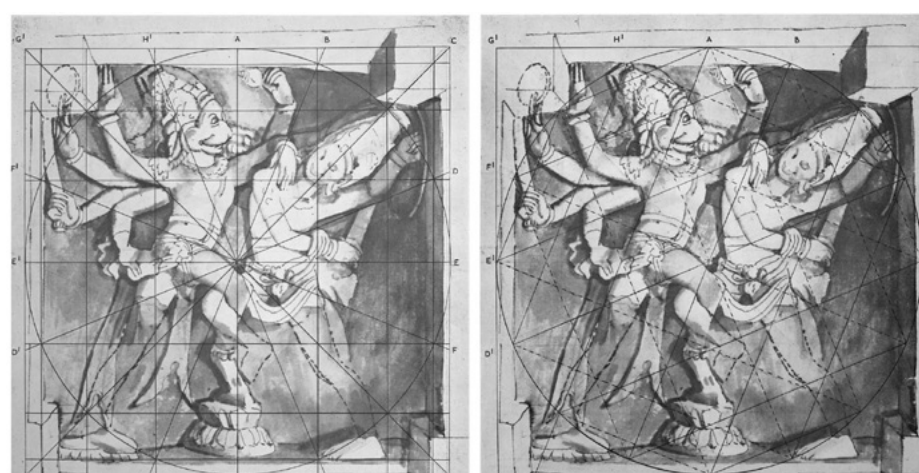


Textos originales escritos en hojas de palma.

Base para los estudios de A. Boner de composición y otros aspectos relacionados con la ejecución del arte indio.

Narashima Avatara, Ellora.

Divisiones gráficas de tiempo y espacio en la representación Narashima Avatara



Vishvarupa (Preservation). Alice Boner.

⁹ Fundamentalmente nos referimos a Kapila Vatsayan y Bettina Bäumer.

¹⁰ BONER, *Diarios*. Op. cit. (Traducción de la autora).

contacto directo con el Arte y el artista.

El tratado: Vastu Sutra Upanisad (VSU)

VSU es el legado bibliográfico más representativo de A. Boner, producto de sus investigaciones. Su primera edición data de 1982, mas hay que tener en cuenta que se trata de traducciones de textos ‘gremiales’ privados, manuscritos entre los siglos IV y VI después de Cristo. Llegan con ella a Europa 1.400 años después. Como muchas otras fuentes fundamentales para nuestro estudio, está escrita en lenguas vernáculas, traducida al inglés y editada en India, lo que nos puede dar una idea de hasta qué punto pueden encontrarse asimiladas en Occidente, y en concreto en España.

Se trata de un auténtico tratado de arquitectura y escultura, en el que se detallan aspectos prácticos a tener en cuenta para valorar una obra en el transcurso de su ejecución. Aspectos prácticos de carácter tanto técnico como espiritual y simbólico, contemplados en un lugar de encuentro, asumen por ello aspectos metafísicos propios de la materia del Arte.

Líneas de fuerza, disciplinas de trabajo, espacios simbólicos, sentimientos desplegados e identificados en las teorías de *rasa* a las que alude, nociones de proporción y armonía, atributos de las imágenes, insemianción de la substancia en la concepción de la forma, actitudes y momentos idóneos conforme a los ciclos vitales para desarrollar el trabajo, ritos adecuados para comunicar con nuestra esencia, uso de las correctas formas e iconografías de los dioses que representan aspectos ontológicos o arquetípicos – que para una TYD, nosotros habremos de traducir a nuestros propios modelos-, el valor del ornamento y los atributos como capa, las *formas* de las herramientas apropiadas a la talla, resultado del trabajo y el análisis de la relación de la *forma* tallada y la contraforma que posibilita su emergencia, desplazamientos sutiles de la energía a través de los diferentes tipos de



Sumhara Kali (Destruction).
Alice Boner.

líneas y la rejilla lineal que garantiza el sostenimiento de la *forma*, su equilibrio y viveza, etc.; todo relacionado con el conocimiento de *Vastu* (*Vastu Vidya*).

Toda esa práctica y modo de operar plástico no ha sido difícil de conservar en el corazón de la acción viva de una sociedad de tradición y características peculiares como ha sido la India. No ha resultado así en la derivación de una cultura como la nuestra, donde el valor de la tradición que se encargaba de ubicar contenidos esenciales como el aspecto espiritual, ha sido usurpado por el poder hegemónico de la materia en su rango más obvio.

Tampoco fue ni es mejor el revulsivo rechazo desarrollista que provocó la ruptura con el cordón o la línea de la Tradición, ya sea en un polo u otro del planeta. Basado en la experiencia empírica -no-experiencial- se desestimó el orden de experiencias no claramente cuantificables, descatalogándolas como *subjetivas*, ni siquiera asimilada por la postmodernidad defensora de los valores individuales. En esta situación, hay un caos absoluto de nociones e interpretación.

En un texto dedicado a la conmemoración de A. Boner,

La técnica de cada arte particular es la metodología de evocar una experiencia psíquica similar en el espectador o el oyente. Y esto lo hace a través de la impersonalización de lo subjetivo. Ciertamente, su contenido es esta emoción impersonalizada. Podemos postular, es cierto, que este proceso de impersonalización de las emociones conducirá inevitablemente a un sentido del diseño abstracto.”¹¹

En ese “*sentido* de diseño abstracto” se encuentra involucrada nuestra Teoría Yántrica del Dibujo.



Prakriti (Creation). Alice Boner

11 MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999) (p.91-92) (Cita del K. Vatsyayan).

Algunos apuntes

He aquí algunos puntos recogidos del libro de Alice Boner, que presento como pinceladas. Los manuscritos son una fuente de imágenes y alusiones de gran riqueza, que en su conjunto nos ofrecen un panorama muy bello de la concepción del trabajo plástico.

I. Las seis ramas del arte

II. Diagrama compositivo

- Aquí habla de la estructura partiendo de un punto, los ejes básicos, su relación con los 5 *bhutas*.

III. Talla

- Debido a que la forma penetra en la mente del espectador, ha de ser por ello creada con un especial cuidado (S.1)
- Es importante encontrar el momento adecuado y realizar el rito adecuado (S.4)
- La excelencia de las formas aparecen claras en el acto de la meditación (S.14)

IV. Disposición de las partes de la imagen

- Para hacer imágenes la rejilla-encaje es lo más importante (S.4)
- Hacer cuadrados es el trabajo principal (S.5)
- Purusha es el pilar del universo, el pilar es el mayor símbolo del sacrificio (S.17)

V. El sentido interior de la forma

- La acción confiere el estado de ánimo (S.2)
- el soporte de la actitud emocional es rasa (S.3)
- El primer rasa es el amor (S.6)
- La intención de la veneración (*sankalpa*) es la causa de la imaginación (*vikalpa*) (S.20)

VI. Integración de la composición

- Ornamentación significa la decoración de las imágenes divinas. (S.14)
- De la ornamentación surge el placer (S.15)
- El gesto de las manos ponen de manifiesto la actitud emocional de la imagen. (S.16)
- Las armas (o elementos) comunican el poder de la imagen.
- El vehículo es de especial significado para revelar la naturaleza de la figura (S.20)
- La conexión de la figura principal con los adversarios debe ser recordada (S.23)
- De la secuencia de las formas viene la condición de la mente, siendo este procedimiento el mejor. (S.24)
- El antropomorfismo como mediador entre lo espiritual

y lo material el hombre como conexión.¹²

El detenimiento en algunos de los *sutras* -o aforismos- nos llevarían a una gran dimensión y consecuencias para la práctica del Dibujo y del Arte desde una TYD. Para ello habremos de ir a ello, contemplarlo, detenernos y profundizar.

Cita Vicente Merlo a K. Vatsyayan resumiendo la importancia de la *Forma* y su relación profunda con las doctrinas de las Upanishads y los rituales de los Brahmanes:

La preocupación del artista indio se centra en la *Forma*, en abstracto, como diseño imbuido con una sobrecargada conciencia de la totalidad. Él da a esta forma muchas formas, siempre teniendo en cuenta el estado interior en el que vio la Forma perfecta. La técnica de cada arte particular es la metodología de evocar una experiencia psíquica similar en el espectador o el oyente. Y esto lo hace a través de la impersonalización de lo subjetivo. Ciertamente, su contenido es esta emoción impersonalizada. Podemos postular, es cierto, que este proceso de impersonalización de las emociones conducirá inevitablemente a un sentido de diseño abstracto. La imaginería de las Upanishads y el elaborado ritual de los brahmanas se hallan en la base de cada una de las artes, ya sea la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza o el drama. De este modo el artista repite y perfecciona esta imaginería dándole forma concreta en piedra, sonido y movimiento.¹³

¹² *Ibíd.* p.88-90 (Extracción de notas. VSU)

¹³ *Ibíd.* (p.91-92)

Mamallapuram, Tamil Nadu

Lugar en el que se encuentran los templos cavados en piedra pertenecientes a la dinastía Pallava. Era la más importante ciudad portuaria y está datada en el siglo VII d. C. Es de los principales enclaves ancestrales de talla en piedra del sur de la India.



PARTE III: 123 DE UNA TYD

5. EL SER SUJETO

123: el proceso subjetual

El proceso del 123 es el aspecto del sujeto visto desde sí mismo, desde el *sujeto*. En el ABC lo hemos considerado desde el objeto, como habitante, como espacio-forma, como sujeto-objeto.

Necesitábamos poner previamente los cimientos de la Tesis, con su ABC, sujetándonos a la esencia y substancia de la *forma*.

Observando entonces el sujeto con una visión objetiva en el ABC, el 123 se ocuparía del subjetivismo de lo objetivo. Del aspecto ontológico del ser en sus motivaciones por lo que guarda relación con el sentir y la tragedia humana.

Remitiéndonos al planteamiento inicial de nuestra tesis respecto a esta Tercera Parte o 123¹, hemos revisado su contenido y creemos oportuno citarnos a nosotros mismos en el planteamiento, por las respuestas que conlleva y los matices que el mensaje entraña y alcanza ahora, después de haber trazado juntos el Dibujo de nuestra Teoría Yántrica.

Si el ABC se refiere al aspecto objetivo en relación al *objeto* de la experiencia estética de una TYD, el 123 guardará relación con el PROCESO que simultáneamente tiene lugar en el *sujeto*.

Ambos deben ser entendidos como íntimamente interrelacionados a través de la *forma*. De modo especular, el objeto del espejo, es el sujeto que se mira. Esta es la premisa de la que parte nuestra división, de camino, como hemos dicho a su indiferenciación.

El desarrollo del 123 admite varias posibilidades. La primera a indagar es como ‘contraparte’ del objeto en el proceso, es decir, la resonancia y repercusión que tiene la *forma* como esencia y substancia en el sujeto egótico, que es el que se ve fuertemente impactado en la experiencia, y cuyo proceso se refleja en la expresión. Eso significa que toda incidencia desde el *objeto* tiene una reflexión directa en el *sujeto*, y que siguiendo el Dibujo del primero, podremos hallar líneas de actuación, comportamiento, reacción, etc., en el segundo.

La Tradición hindú sistematiza de tal modo coherente, que una vez indagado el ABC, podríamos analizar consecuentemente el 123. Simbólicamente señalaremos el Bhagavad Gita o libro sagrado como primera hoja de ruta, que da sentido a la batalla que en el campo de

¹ De nuestra tesis en el primer capítulo “1.3.3. TEORÍA YÁNTRICA DEL DIBUJO”/Estructura de una TYD. ABC y 123 / 3) Parte III: el 123.

la experiencia tiene lugar. El “observador del campo” –*atman* en su abstracción- encarnado en el héroe persona física y con historia, debe librar la batalla de la vida frente a sus iguales y cumplir su misión para que el ciclo evolutivo se realice, se haga real. El *yoga integral* de Aurobindo y el sistema integral desentrañado por Wilber actualizan dicha épica que comienza en la visión simbólica de los Vedas.

El paradigma integral en sus vertientes de *acción e intención* entendidas como proceso 123 atañen directamente a la psique y personalidad del artista, al que con mayor interés queremos dar soporte con nuestra investigación y trabajo. Será él el que deberá tomar la decisión de trabajar desde la consciencia, y tal decisión comienza simplemente desde la asunción de su planteamiento. Por ello nuestra tesis se ha ceñido a mostrar el planteamiento, y dejamos el desarrollo del proceso abierto a las necesidades de investigación del individuo, que como tal o como grupo de investigación, quieran seguir explorando la vía de una TYD.

Algunos aspectos del 123 se refieren a la *sadhana* a realizar, a la acción, la intención, el *darma* como contraparte del *karma*, la disciplina, el tipo de entrenamiento, a la relación con el maestro o *guru* y su tutorización, lo que conduciría a tratar materias de pedagogía, etc. Todo ello, desde una TYD estaría referenciado por la *forma* basada objetivamente en el ABC, que es el objeto en sí que incluye la consciencia del sujeto en la práctica misma.

Este gran apartado que queda reducido a un *salto*². Hallándose ausente en desarrollo, lo introducimos porque completa la estructura conceptual de nuestra tesis. Sería incluso la faceta a la que nos sentimos más comprometidos, por estar dedicada al proceso del artista que encarna al *ser*, motor, movimiento y crecimiento, dolor y muerte, aunque algunas veces fuera simbólica.

«Mediante su propio poder de representación los seres humanos son capaces de encontrar en sí mismos la energía universal que les constituye, el poder de Brahman que es poder de ilusión y, al tomar conciencia, en ese reconocimiento, de lo que son en verdad, obtienen la visión necesaria para saltar fuera de sus límites: los límites que el mismo poder de ilusión (*māyā*) de la conciencia impone a la conciencia».³

El 123 estaría referido a las técnicas, prácticas y actitudes concretas que facilitan el proceso yóguico: atención, concentración, meditación y contemplación.⁴

«La razón de que el arte no haya dado el paso firme hacia la realización y expresión artística del espíritu, es la misma que impidió en filosofía que el idealismo alemán cuajara en una verdadera

2 La última imagen introducida en este trabajo es la representativa foto del salto del artista Yves Klein

3 MAILLARD. *Rasa*. Op. cit. p.23

4 *Ibid.* 55

revolución espiritual: la falta de una serie de técnicas, prácticas y actitudes concretas que faciliten la meditación/contemplación espiritual y ayuden a recorrer el camino de la verdadera realización, más allá de vislumbres e iluminaciones aislados, fragmentarios y azarosos».⁵

Afirmamos que es posible realizar una aplicación adaptación, y/o traducción de la vía yóguica al servicio del uso y desarrollo de la creatividad cualquiera que sea su faceta, y en concreto al Dibujo como trazado objetivo de inmersión en la naturaleza plástica del Arte y los artistas. El factor guía en el proceso físico y psíquico de realización de la vía plástica y artística, ya sea con maestro o sin él, es fundamental para garantizar el equilibrio y cuidado de todos los factores que engloba tal actividad transgresora de ampliación de la visión, siendo el factor principal la integridad personal de quien la realiza.

Sólo en la teoría de *rasa*, ya se mencionan 7 obstáculos que impiden la percepción de *rasa*.

1. Impropiiedad o inverosimilitud (*ayogyatā*) de la percepción
2. Irrupción de circunstancias espacio-temporales determinadas, sean referidas a uno mismo o a otra persona
3. Estar a merced de nuestros propios sentimientos, como son placer, etc.
4. Insuficiencia en los medios de percepción.
5. Falta de claridad [en la representación]
6. Desproporción entre lo principal y lo secundario (*apradbānatā*).
7. Aparición de dudas⁶

Esta es una dimensión de una teoría estética que, incluyendo objeto y sujeto, ofrece un soporte pormenorizado y abierto fundamental al Arte y al artista, y que nosotros adoptamos como referencia para nuestra TYD.

El 123 es el desarrollo y estudio dedicado a estructurar y entender e introducir la presencia personal del individuo o sujeto participante como elemento *subjetual*, como entidad real-positiva sin las connotaciones restrictivas al que le somete el marco y connotaciones propias de lo *subjetivo*.

Con esta cita cerramos el círculo que nos lleva dibujísticamente a la involución del origen, que fue escrita en el planteamiento de la investigación.

Con la vuelta al origen, queda conceptual y conceptivamente sellado el recorrido integral objeto-sujeto de este escrito.

Proyección del sujeto o el sentido de lo trágico

El “123” pretende recoger aspectos del *proceso*, de los fenómenos en

5 MERLO, op. cit., p.144-145

6 MAILLARD y PUJOL. *Rasa*. Op. cit. p.147

los que se encuentra involucrado el artista cuando se sumerge en la experiencia estética para hacer su práctica del Arte, haciendo de su tiempo una ocupación laboral (lab-orar), mayor o menormente profesionalizada, sistematizada, productiva.

Al hallarse el artista en algunos aspectos descontextualizado del sistema de vida establecido como *real* se producen ciertos choques y contradicciones siendo frecuentemente motivo de ciertos desequilibrios que obstaculizan el asumir su labor con la serenidad o autenticidad requerida. Si bien la complejidad del asunto no es fácil de abordar, la tesis plantea un contexto conceptual que sirva de guía a una práctica dentro de su realidad específica, la realidad estética, que, abordada desde un enfoque oriental como el que venimos introduciendo, nos ofrece nuevos aspectos y cauces de desarrollo.

La Tradición ofrecía unos protocolos a seguir por el artista-artesano, relativos a la práctica, el rito, comportamientos, la determinación, el sentido, etc.: todo lo concerniente a la *acción* consciente de su trabajo exterior e interior. Al yoga que profundiza en el sentido y las pautas de la acción se le denomina *karma yoga*. Es una de las vías principales del yoga.

Tiene que ver con el movimiento del ser a través de la actitud ante el trabajo y la materia, las resistencias, hábitos, apegos, y lo que tiene que ver con el ánimo, la soledad, lo social, el producto cultural, el mercado, el reconocimiento propio y ajeno, nuestro discurso interior, exterior, etc. Así pues, con todo lo que tiene que ver con las relaciones que pudieran establecerse más allá de los límites –espaciales- que establecemos como ‘propios’ a nuestra identificación personal, a nuestro cuerpo, a nuestra *forma*, incluso, *de ver*. El 123 es la relación del objeto-sujeto con el entorno, y tiene una dimensión psicológica, pero siempre en relación a la *forma*, en relación a la *plasticidad*.

Todo ello está relacionado con la labor del *silpa yoga*. Esta se refiere a la actividad artística como *yoga*. Lo mejor es que esa labor ya estaba identificada como tal, es decir que la vía hacia la plenitud del cuerpo y alma que recorre su trayecto iniciático como concentración-meditación-contemplación es posible recorrerla desde la dimensión artística, y de hecho es lo que se venía haciendo desde los primeros indicios del Arte. Esta vía de la *manifestación del ser* a través del Arte⁷ cuenta con algunas ventajas si la ejercitación sensible, visual-formal, espacial, conceptual, etc. han formado parte de la vida o instrucción del artista.

La mayor desventaja para el artista libre e independiente procedería de la cualidad del choque más o menos violento de la necesidad del *ser* con la realidad ordinaria, de corte excesivamente materialista en el que se ha visto inmerso, que le ha obligado de algún modo a sobrevivir a costa del fortalecimiento del *ego*, coronándole en el anhelo de representar a un dios reverenciado en alguno de los mundos competitivos del arte, en una encarnizada lucha de dioses y titanes, alejados de su causa, la creación de la realidad como plástica común.

Todo el proceso forma parte de un *salto* consciente cualitativo más, que sería el contenido principal de esta segunda parte.

7 AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. México 1973

Por ello cerramos este capítulo con la contemplación de esta foto de Yves Klein que ha ilustrado nuestras vidas como testimonio de la especialmente profunda y arrolladora experiencia estética que persigue al artista.

El salto

La apertura de la visión requiere, no obstante, por parte del artista, como para el chamán o el brujo, sacerdotes y artistas en el sentido original, un salto al vacío: deshacerse de lo aprendido y atreverse a la oscuridad, atreverse a la ceguera para descubrir los modos en que la luz puede posarse sobre los cuerpos para hacerlos diferentes.⁸



Yves Klein

8 MAILLARD, Ch. *El crimen perfecto*. Tecnos. Madrid, España. 1993 (p.68)

6. CONCLUSION

6.1. CONCLUSIÓN GENERAL

Partiendo de nuestra premisa inicial podemos afirmar que hemos logrado atar cabos para hacer visible la *imagen latente* llegando a la Raíz de la *forma*.

Tal Raíz es nuestra principal conclusión de la investigación y ha tomado definitivamente forma en La Teoría Yántrica del Dibujo.

El desarrollo de tal teoría ofrece una justificación estética, filosófica, psicológica, empírica, histórica, terapéutica, cultural, artística, biológica, química, física, metafísica, simbólica, religiosa, trascendental, espiritual, ontológica, antropológica, vital y académica para merecer consideración su contenido como una línea de investigación de múltiples y diversos estilos.

A través de su *raíz* y los elementos primordiales en la *forma*, el Dibujo ofrece un campo de coherencia y conectividad entre todas las áreas de investigación implicadas. Ese *campo de coherencia* es un terreno fértil donde se erige el templo de la construcción, conceptualización e ideación en su proceso involutivo –de madurez y reintegración al origen-, y recae en el cuerpo y acción del ser humano creativo. El Yantra es la conexión morfogenética con la Naturaleza y el Arte. Naturaleza y Arte proceden el uno del otro. Son la pareja Siva-Sakti del Gozo estético *anandalabary-saundaryalabari*. Como “principio creativo” debe ser considerada esencial-substancial en la teoría-práctica del Dibujo de las Bellas Artes.

La conclusión final consiste en la proposición de una vía metodológica amplia para las Bellas Artes, basada en sus propios referentes y maestros que han trabajado por y para el “sentido ampliado del arte”.

Tal metodología se deriva de la relación “objetiva” objeto-sujeto visible-invisible en términos de *consciencia*. Para ella la Plástica es el vehículo trans-personal y trans-ideológico de movimiento independiente. Su único objetivo debe ser el desarrollo de la creatividad en cualquier caso, como proceso natural de reequilibrio de fuerzas en el que el Hombre puede jugar un papel catalizador siempre y cuando acepte su integración en las fuerzas, gruesas y sutiles, de la Naturaleza.

La Visión Yántrica es la consciencia plena, mandálica, que desde tiempos remotos nos ha ido engarzando gráficamente la pupila como perlas,

como nodos de una gran trama conectiva multiespacial o *tantra*.

Nuestra investigación ha sido, en todo momento una vía plástica acorde al objeto-sujeto de estudio, y hemos tratado de crear una *imagen* penetrante en unas cuantas capas de nuestra consciencia de Forma y *forma*.

Las conclusiones respecto a las premisas iniciales que han venido presentándose a lo largo del escrito de la tesis, dejan de tener en este punto una “conclusión” final. Más bien se extienden como una alfombra, el *espacio* para una nueva “obra abierta” de Arte, que nos muestre las naturales “consecuencias” de alojar una *visión interior coherente*, para el disfrute infinito y eterno de la obra de Arte, genuino y original acto de Libertad sin menoscabo, aunque se pueda negar a sí mismo.

Port de Pollença, 28 de octubre de 2015



Imagen de Saraswati. Diosa de las Artes y el Conocimiento.



Hugo Demarco, 1971.

6.2. CONCLUSIONES PARTICULARES

La pulsión y la imagen latente

Existe un origen vibratorio detrás de la experiencia estética. De la cualidad de esa vibración se obtiene relación con los más sutiles planos de la realidad. A ellos es posible únicamente acceder a través de la experiencia mística y la estética.

De esa vibración se conforma una imagen multisensorial multidimensional que no coincide con los límites aparentes de la realidad convencional

La contemplación

La *experiencia estética* es un especial tipo de gozo que se produce a través del contacto de esa *imagen* con un elemento esencial llamado Belleza. La *Belleza* es la consciencia a través de la plástica. La Belleza es su contemplación.

La vía de consciencia hacia el origen de la forma

La *visión* de la imagen se da en la contemplación. Si en la contemplación se da la consciencia, la exploración se produce cuando la consciencia contempla. En ese momento se origina la *forma*, que procede de la identificación de objeto-sujeto, el observador y lo observado. Por ellos se hace sensible hasta la desidentificación.

La raíz del conocimiento

Ese trayecto trazado por la *forma* objeto-sujeto da Luz al Conocimiento y a la pasión. El conocimiento se debate entre el claroscuro de la luz y su ausencia. Es una estructura tántrica de sistemas complejos binarios que está trazada y trenzada por un mantra-yantra.

El Dibujo

El Dibujo puede re-crear ese mundo. El Dibujo es *forma-función-poder* para conquistar la realidad complet en una, dos, tres o más dimensiones sin renunciar a ninguna de ellas. Convierte lo virtual en real. La Teoría Yántrica del Dibujo es una técnica coherente con todas las partes y visiones de la realidad. La TYD es coherencia y consciencia desde la *práctica* de la *forma*.

La esencia y la substancia

Con la La Teoría Yántrica del Dibujo ahondamos en la raíz de la Creación que procede de los núcleos estelares y planetarios, en alineaciones materiales procedentes del centro mismo de la Tierra. La carga más inmaterial o imperceptible se reconoce y expresa libre, consecuente y trágicamente desde el Arte y el artista, adoptando *forma* cristalina-orgánica que recorre todas las densidades de materia-energía.

La materialidad

La *quintaesencia* se ha convertido en *substancia* y *sustancia* en la *materia*.

La forma y la plasticidad

Forma y *plasticidad* se co-crean y se re-crean.

La realidad

Así toma *forma* la realidad desde la primera *imaginación* o imagen latente, conformando Naturaleza y Arte.

El Arte y el ser

La *originalidad* del *ser* marca la originalidad del Arte. El ser se manifiesta desinteresadamente a través del Arte.

El quinto elemento

El Arte alberga en el Yantra trazado por la consciencia la *forma-función-poder* para crear la realidad. Así no deja de suceder desde su origen en la Naturaleza y el Arte. Ha podido llegar a ser imperceptible por pertenecer a la esencia, al *quinto elemento*, que deberemos añadir como substancia esencial constitutiva en las Bellas Artes.

El *quinto elemento* representa la más actual investigación en el campo de la *percepción*, y los maestros de la percepción y plasmación objeto-sujeto pertenecen al objeto-sujeto creativo que reactualiza la historia del Arte: el artista.

Ampliación de la perspectiva

La plasticidad lleva al artista demiurgo-*visvakarma* a la *concepción* de una *Perspectiva* transpersonal interpretada desde la individualidad como catalejo.

Ojo y objeto, participan de la misma plasticidad y la misma *forma*, espacio-forma. Objeto y sujeto son lo mismo y generan una vibración espacial que lo convierte en espacio-forma habitante-habitáculo; materia-energía que obliga a desrelativizarse. Se ancla en la *abstracción*. Se *concretiza* en ella. Como un océano es al mar.

La “perspectiva yántrica” como visión plástica y tecnología de Dibujo

La “perspectiva yántrica” es el vehículo para la visión mandálica, holística, integral, ecológica, y todo lo que deriva de la comprensión cosmológica física y metafísica de la materia. La nueva perspectiva se halla aplicada en el diseño, permanencia y catalización del sistema natural que estudia y explora la *Permacultura*. En ella el Arte garantiza la “Cultura permanente”, o significado que entraña el término original (*Permanent Culture*).

La “perspectiva yántrica” es un vehículo constitutivo de las Bellas Artes y su raíz es el Dibujo.

La realización

El fin de la creación es la *realización*. Interpretada de diferentes formas desde las Bellas Artes, “realización” puede significar llevar a cabo una obra –objeto–, realizarse a uno mismo –sujeto–, o bien convertir algo en *real*.

El rango de *realidad plástica* se modifica fenoménicamente con la interpretación de una TYD para las Bellas Artes en primer lugar.

La *realización* plena y completa implica al objeto-sujeto, pero también implica la acción de llevarla a cabo motivados por una *visión*. La visión se convierte en *misión*. La misión es una *ilusión* cuya realidad depende de nosotros.

Ofrecimiento

La base hipotética de la que partíamos era una *imagen latente* y un *espacio virtual*. Ambos se han unido y se han hecho presentes y mantenidos vivos.

La visión desvelada se hace *real* en el *sacrificio* y *muerte* de concepciones por trascender, cargadas de resistencias y adherencias por el hábito de la inercia. Cada uno porta su historia. Cada uno dibuja su camino hacia la libertad conceptiva y evolutiva, creativa y artística. *Karma* y *dharmá*.

La *nueva visión creativa* asume la muerte y trascendencia sin perder la razón. Es una visión integral anclada a unas raíces profundas, en el corazón del océano de Oriente-Occidente, Norte-Sur, en el centro de la Tierra. Ahí está la sílaba-semilla. El *yantra*.

Es ahí donde dejamos anclado nuestro barco para mirar al horizonte azul.

Port de Pollença, 3 de Noviembre de 2015

6.3. CLAVES DE CONCLUSION

Teorías estéticas, ámbito plástico de convergencia, lo visible-invisible, dominio de lo trascendente, una forma específica, sentido práctico de la experiencia estética

Remontándonos a las más antiguas teorías estéticas y las pertenecientes a la modernidad y postmodernidad, consideramos la producción artística y la actividad del artista como el *ámbito plástico de convergencia* entre lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo imperceptible, situándose en el dominio de lo *trascendente* de una forma específica. Así ubicamos la experiencia estética y la experiencia y degustación propia de los estetas en un área de sentido práctico trascendente.



Espíritu, cuerpo, Yoga, Arte

Si lo invisible está identificado con el espíritu y lo visible con el cuerpo material, su lugar de encuentro o de *reunión* está identificado como una *acción* imbuida por un sentido y significado de Yoga. Ese espacio de encuentro en el que *yoga* opera es un lugar plástico para todo hombre, en el que el artista en su labor se sumerge y entrega substancialmente. Existe un yoga en el Arte: *silpa yoga*. El Yoga es unión de los planos existenciales que, como sistema, diferencia y organiza partiendo de la *experiencia*. El Yoga es un aspecto universal, también para el Arte.



Meditante-artista-artesano, inspiración, sistemas de concepción

Los *Sastras* –tratados que recogen las enseñanzas originales del pensamiento indosófico- existen en la India también para fundamentar el trabajo del *meditante-artista-artesano*. Pertenecen a una vía de contacto directa con la Inspiración inherente a la divinidad. Del mismo modo la *inspiración* es inherente a la creatividad y el Arte. Sus *sistemas de concepción* forman parte de los libros sagrados del conocimiento, los *Silpa Sastras*. En ellos está expreso el Arte, en modo de plástica, el Yantra.



Espacio-forma, Teoría Yántrica del Dibujo, Fundamentos

El *espacio-forma* en el que nos introduce el Yantra es nuestra gran conclusión, que nos formulamos como Teoría, una vez posicionados con nuestra investigación apenas en el ojo de cerradura del gran arcón de sus Fundamentos, el vasto tesoro de conocimiento, estética y simbolismo de la India.



Espacio yántrico, realidad tántrica, abstracción presencial yántrica, mahamaya y magia

Ese lugar y espacio plástico es un *espacio yántrico*, una *presencia* que permite y posibilita que la creatividad se haga *real*, se realice, a través del hombre, a través de la herramienta que es un Artista como hombre libre, destructor y creador de lenguaje. El Arte es un lenguaje destructivo-creativo libre. Es un generador de sistemas plásticos. Tiene su propia *forma-función-poder*. De ese modo incide orgánicamente en la diversidad de la integridad Total. El *yantra* como herramienta tántrica es nuestra varita mágica, y nos permite conectar esferas: holones de realidades con diferentes rangos de percepción, que configuran la realidad Total y completa. El yantra aporta un acceso presencial, en el que lo objetivo-subjetivo se trasciende y nos eleva al conocimiento abstracto, origen-final de Toda realidad.



Ampliación del sentido plástico de la realidad, el quinto elemento

Con nuestra TYD introducimos la relevante *ampliación del sentido plástico de la realidad* a través de los *tattvas* o elementos nucleares que nos permiten concebir el *quinto elemento* con todas sus cualidades, como *akasha*, como quintaesencia fenomenológica específica e imprescindible del Arte. Presentamos los *paramashiva* -como introducción estética- que resitúan el ámbito perceptivo de la realidad, sus posibilidades y sus consecuencias en el uso de la plástica. Así se accede al *tantra* a través del *yantra*.



La maestría, el origen y desarrollo de la forma, la transformación de la Naturaleza en Arte¹

Si, como artistas, únicamente con cierto tipo de destellos podremos alcanzar el clímax de la creatividad o la inspiración, en otros momentos, seremos lab(o)radores que descubren y desarrollan día a día el sistema de su *maestría*. El *yantra* es Tecnología. La TYD es un ‘mecanismo’ sistemático que entronca con las raíces de la propia creatividad hasta llegar a vislumbrar el *origen*, y percibe las bases para conectar el posterior *desarrollo de la forma* en todas sus infinitas y únicas posibilidades de manifestación.



La investigación de la Teoría Yántrica del Dibujo en el Arte y por el Arte, la consciencia, el artista

Cuando tal creatividad “es” y se manifiesta a través del Arte, la creatividad nos atañe a nosotros, los artistas. Y cuando es a través del Yantra, entonces tiene sentido analizar su presencia e investigación en el Departamento de Dibujo de una Facultad de Bellas Artes. Desde esa perspectiva cobran sentido las concepciones de esta tesis, que se muestra

¹ Por alusión a A.K. Coomaraswami y su libro *La transformación de la Naturaleza en Arte*.

a sí misma en el programa de “El Dibujo y sus Técnicas de Expresión” al que pertenece.



El Arte en todas sus manifestaciones, caracteres, estilos, formas, identidad, la consciencia como vía, la distancia estética como medio

Los Fundamentos en los que basamos nuestra Teoría del Dibujo y del Arte son universales, integrales o inclusivo-exclusivos. Sostenemos que son la base del mecanismo plástico esencial que en la Naturaleza se despliega y eclosiona en *caracteres, estilos, y formas* plásticas de *identidad*. Nuestra Naturaleza y naturalezas se exhiben fundamentalmente para tener, gozar y asimilar el mayor número de experiencias-*consciencia*, individual-colectiva, interior-exterior hasta recorrer y reconocer todos los polos de las paradojas y disonancias con las que nos identificamos (gozar-sufrir, tener-desposeer, asimilar-resistir) si no hay *distancia estética*.



Trascendencia morfogenética del Dibujo Yántrico, orden caótico o destrucción creativa, el gozo creativo

Entendemos los polos, disonancias, paradojas, equivalencias, analogías, antinomias, etc. en términos de *claroscuro*. Son direcciones que pertenecen a la cosmología cósmica natural de orden kaótico al que se accede mediante ‘mapas’, mediante yantras o formas bio-dinámicas que se conciben mediante el Dibujo. El yantra se fecunda en la Naturaleza y ésta crea y manifiesta. El Arte la re-crea, la vuelve a crear por disfrute. La TYD contempla el Dibujo involucrado en la morfogénesis, a través de la práctica del Arte.



Punto de vista yántrico para la Historia del Arte, forma plástica coherente de valores abstractos-concretos o abstractos-figurativos

Desde este *punto de vista yántrico* el importante análisis que realiza la Historia del Arte se halla mayormente cohesionado y validado *por* el Arte mismo. Desde una Teoría Yántrica del Dibujo se le ofrece una *forma* coherente de base que reúne orgánicamente la diversidad en la Totalidad. Se propone la figura del artista como un factor operativo no necesariamente competitivo, mas que en la medida en que así lo creemos -de crear-, y por tanto creamos -de crear-. El artista, desde una TYD, nos ofrece un procedimiento genuino de re-flexión con criterios plásticos anclados a la abstracción-concreción como lo hace la matemática, y unos modelos orgánicos como define su comunión con la Naturaleza.



Proyección simbólica original, teoría plástico-estética protolingüística

La TYD es una proyección simbólica original -relativa al origen-, protolingüística, como los lenguajes raíz, cuya asunción nos ancla al poder creativo de la Naturaleza y conforma el lenguaje simbólico que parece permite al género humano diferenciarse en distinto grado del resto de seres. Cuando mencionamos lo ‘simbólico’ no hablamos solo de lenguaje de símbolos o simbolismo restringido a un estilo o movimiento histórico, o de un inconsciente colectivo.



Alma y revolución, forma e imagen, mantra y yantra

Al decir ‘proyección simbólica’ nos referimos a la inherente capacidad morfogenética de imaginar y concebir en la esfera mental completa y consciente a través de la *imagen* y que nos permite reunificar espíritu y materia a través de la *forma*, a través del *alma*, energía y materia, onda y corpúsculo mediante la *forma*, revolucionaria –como superficie de revolución- de la totalidad y diversidad de las ciencias.



La tragedia y la plástica, nuevas formulaciones

El *nacimiento de la tragedia*² a través de las dualidades energía-materia, relativo-absoluto, objetivo-subjetivo, fondo-forma, etc. disponen del soporte de un lugar plástico original que, como referencia, permite trascenderla –la tragedia- y poder usarlo –el lugar plástico- de modo útil y práctico si se necesitan evitar tensiones, confrontaciones o restricciones en el proceso creativo. De este modo la TYD da un soporte también a nuevas formulaciones para la creatividad en el Arte, integradoras *en si mismas*. De ahí se desprende nuestro posicionamiento respecto a las consecuencias reequilibradoras, compensadoras, y entendidas como terapéuticas de la práctica del Arte.



Objeto-sujeto, Arte, forma, Dibujo, Luz, claroscuro, la realización de la imagen-artista desde el punto de vista del dibujo yántrico, forma-función-poder

La base de la integración conforme a una TYD se halla en la dualidad objetual y subjetual *objeto-sujeto* que el Arte puede abordar desinteresadamente y que hemos presentado en su dimensión plástica. Desde la valoración plástica proponemos hacer al Arte su labor, y desde la *forma*, al Dibujo, aportar su *función* y *poder*. Términos como *Luz* y *claroscuro* nos ofrecen una analogía y una metáfora específica epistemológicamente coherente con el objeto-sujeto de la investigación, que consideramos ya de carácter real y que nos conduce a la *realización* del artista desde la *voz* del Dibujo y la *imagen* de las Bellas Artes.

² Por alusión a la estética de Nietzsche que desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*.

La TYD es el principio de una vía metodológica en la que la lucha, propia del artista, con el ego objeto-sujeto se canaliza a través de la experimentación y aventura plástica.



La manifestación del ser en el Arte³, la manifestación del Arte en la vida.

El sostenimiento del artista como *ser*, tanto individual como social, cuyo *ser* es su principal herramienta de trabajo y vehículo, es un aspecto relevante a tratar en los programas de formación. Ello contribuiría al trabajo por una integración *única* y *diversa* del artista en la sociedad y de la sociedad en el artista.



Soporte multiverso a la perspectiva ampliada del arte y al artista, el valor único como factor 'competitivo'

Aportar esa ayuda corporativa a los estudiantes de las Bellas Artes en sus vías académicas y extra-trans-académicas fomentaría el equilibrio y r-evolución *vs* progreso del artista en su correspondiente nicho profesional de *valor único* y consolidaría su trabajo cooperacional y colaborativo en la investigación comunitaria dentro de la concepción de Multiversidad⁴. Todo esto ensancharía notablemente nuestra perspectiva partiendo de la *perspectiva ampliada del arte*.



La perspectiva yántrica, el origen de la visión, el ojo y el ojo del artista

En términos de perspectiva, de la TYD surge una *perspectiva yántrica* que, junto a las nuevas tecnologías son la consecución o consecuencia del nacimiento de una *visión* -como en su día marcó el descubrimiento, ideación o formulación de la perspectiva renacentista- con cuyo registro retiniano ya estamos anclados al nacer y así lo heredan las nuevas generaciones. En ese cono de visión esta arraigada la *forma* y el ojo de nuestra Teoría Yántrica.



Cristalización, transparencia del presente paradigmático

Las nuevas generaciones de este modo son la cristalina consumación del origen, de la Tradición, ya sea vestida de modernidad o postmodernidad.

De este modo, una TYD se adscribe a una nueva generación con la que es posible saltar a un nuevo-antiguo paradigma con el que siempre han soñado nuestros filósofos y estetas occidentales. Un paradigma que

³ Por alusión al Libro de Sahidi Ahuerma *Del ser y su manifestación en el Arte*.

⁴ Por alusión a los conceptos en desarrollo de Multiversidad actuales, impulsados por Edgar Morin.

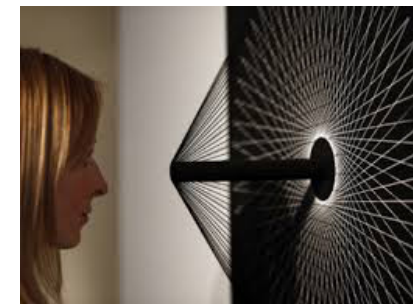
parece basado en la integración de todo hemisferio y en el poder de lo trans-personal, como nos anticipan nuestros autores de referencia transcultural. De este modo una TYD valida plásticamente la *visión* y *concepción integral* desde el Arte.



OM NAMOH BHAGAVATE VASUDEVAYA

Puerto de Pollensa, 1 de enero de 2016

Magritte
Hugo Demarco
Andy Goldsworthy



7. BIBLIOGRAFÍA

- AHUERMA, Saidi. *Del ser y su manifestación en el arte*. Ed. Orion. México 1973
- ANDREA COOK, Theodore. *The curves of life. Being an account of spiral formations and their application to growth in Nature, to Science and to Art; with special reference to the manuscripts of Leonardo da Vinci*. Nueva York, Dover 1979
- AUROBINDO, Sri. *The national value of art*. Sri Aurobindo Ashram Publications Department. Pondicherry, 2005
- AUROBINDO. *The Renaissance in India*. Sri Aurobindo Ashram Publications Department. Pondicherry, 1997
- AUROBINDO, Sri. *La vida divina. Libro I. La realidad omnipresente y el universo*. Ed. Kier. Argentina, 1980.
- AUROBINDO, Sri. *La vida divina. Libro II. La conciencia infinita y la ignorancia* Ed. Kier. Argentina, 1980.
- AUROBINDO, Sri. *La vida divina. Libro III. El conocimiento y la evolución espiritual*. Ed. Kier. Argentina, 1980.
- AUTOBOYER, Mile J. *Composition and perspective at Ajanta*. Art and letters, India and Pakistan, New series, Vol. 22, N°1. London. 1948
- AVALON, Arthur (Sir John Woodroffe). *The serpent power*. Ed. Ganesh & Co. (Madras) Ltd. 1950
- AVALON, Arthur (Sir John Woodroffe). *Principles of Tantra*. Ed. Ganesh & Co. (Madras) Ltd. 1952
- AVALON, Arthur (Sir John Woodroffe). *Shakti y Shakta*. Ed. Ganesh & Co. (Madras) Ltd. 2010
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. F.C.E., México, 1965.
- BÄUMER, B. (Ed.) *Vol I: Kalatattvakosa, A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*. Delhi (IGNCA and Motilal Banarsidass), 1988 // *Vol. II: Concepts of Space and Time* Delhi, 199 // *Vol. III: Primal Elements – Mahabhuta* Delhi, 1996
- BÄUMER, B. “The Living Temple: Aesthetics in Śilpa Śāstra”. 22.9.2010 (no más información editorial)
- BÄUMER, B. (Ed), *Rūpa pratirūpa: Alice Boner Commemoration Volume*. N. Delhi, Biblia Impex Private. 1982.
- BESANT, Annie. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas, 2001.
- BESANT, Annie. *Formas del pensamiento*. Ed. Humanitas, 1986
- BESANT, Annie. *Los siete principios del hombre*. Ed. Humanitas, 2001.
- BLAY, Antonio. *La personalidad creadora*. Ed Indigo, 1992.
- BESANT, Annie. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas. Barcelona, 2001
- BESANT, Annie. *Estudio sobre la conciencia*. Ed. Humanitas. Barcelona. (PDF. Traducido de la segunda edición inglesa Federico Climent Terrer)

- BESANT, Annie. *Los siete principios del hombre*. Ed. Humanitas. Barcelona, 2001
- BHATTACHARYA, Asok K. *Cītralaksana. A treatise on Indian painting*. Saraswat Library 206 Bidhan Sarani. Calcutta. 1974
- BHATTA NAYAKA (s. X). *Sabrdlayadarpana* (obra perdida)
- BLACKER, J. F. *The ABC of Indian Art*. Stanley Paul & Co., London. 1922
- BONER, A.; SHARMA, S.R.; BÄUMER, B. *Vāstusūtra Upanishad: The Essence of Form in Sacred Art*. Ed. Motilal Banarsidass Publishers 1991.
- BONER, Alice *Alice Boner Diaries: India 1934-1967*. Eds. G. Boner, L. Soni, J. Soni; Motilal Banarsidass Publ., Delhi, 1993.
- BONER, Alice. *Principles of Composition in Hindu Sculptures*, E. J. Brill Publ., Leiden, 1962. *Silpa Prakasa*, tr. Alice BONER and Sadasiva Rath Sharma, Leiden, 1966.
- BOWES, Pratima. *Entre dos culturas. Dos visiones del mundo: arquitectónica y orgánica*. Indica Books, Varanasi, 2001. (1ª-1986)
- BÜHMEMANN, Gudrun. *Mandalas and yantras in the Hindu traditions*. D.K. Printworld Ltd. New Delhi, 2007 (1ª-2003)
- BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976)
- CHANDRA, Moti. *Early Indian Painting*. Asia Publishing House, 1974
- CHÖKY SENGUE, LAMA. *El templo tibetano y su simbolismo*. Ediciones Chäbsol. Huesca. 2008
- COOMARASWAMY, A. K. *Artículos Selectos Metafísica*. (pdf)
- COOMARASWAMY, A. K. *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Ed. Siruela, 2006. (1ª- Londres, 1924)
- COOMARASWAMY, Ananda K. *Figuras de lenguaje o figuras de pensamiento. Ensayos sobre la visión tradicional o «normal» del arte*. (pdf) p.137-139
- COOMARASWAMY, A. K. *La iconografía de los «nudos» de Dürero y de la «concatenación» de Leonardo*. (pdf)
- COOMARASWAMY, A. K. *Patrón y artista*. (pdf.Arts sine scientia, nihil: Jean Vignot (arquitecto), Milán, 1398)
- COOMARASWAMY, A. K. *Sobre la doctrina tradicional del Arte*. Olañeta Ed. 2001
- COOMARASWAMY, A. K. *La teoría medieval de la Belleza*. Olañeta Ed.,2001.
- COOMARASWAMY, A. K. *Arte y Simbolismo Tradicional I-VII*. (pdf)
- COOMARASWAMY, A. K. *La transformación de la Naturaleza en Arte*. Ed. Kairós, 1997. (1ª-1934) (1ª-1987)
- COOMARASWAMY, A. K. *El vedanta y la tradición occidental*. (pdf)
- COOMARASWAMY, A. K. *La visión normal del arte*. (pdf. Arts sine scientia, nihil: Jean Vignot (arquitecto), Milán, 1398)
- COOMARASWAMY, A. K. *Viśvakarmā; examples of Indian architecture, sculpture, painting, handicraft*. Munshiram Manoharlal Publishers. London, 1978
- DAVID-NÉEL, Alexandra. *Místicos y magos del Tibet*. Maria Cavalieri, 1929
- DEHEJIA, Harsha V. *The advaita of Art*. Motilal banarsidass Publishers. Delhi, 1996
- EDWARDS, Betty. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Ed. Urano. 2000
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor. Barcelona. Labor, 1985.
- ENTERRIA, Alvaro. *La India por dentro*. Ed. Olañeta. 2006
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. “El Benarés Tántrico de Bettina Bäumer: la estética del deseo”. Universidad de Málaga. España
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. *El Sivaísmo*. Madrid: Ed. del Orto, 2001.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. “El Sivaísmo. Una estética metafísica”. Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. “Transculturalidad y arte contemporáneo: hacia una no-dualidad estética”, en *Estéticas: Occidente y otras culturas*.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. *Las claves del arte oriental. Cómo identificarlo*. Ed. Ariel. Barcelona, 1988.
- GNOLI, Raniero. *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*. Varanasi, India Chowkhamba Sanskrit Series Office 1968.
- GUÉNON, R. *Estudios sobre el hinduismo*. (1ª-Paris, 1966)*
- GUÉNON, R. *La metafísica oriental*. Olañeta Ed. 1998
- GUHA-THAKURTA, Tipati. “Images of Nationalism and Modernity: The Reconstruction o “Indian” Art in Calcutta at the turn of the Century”. Centre for Studies in Social Sciences. Calcutta, India.
- GUPTA, Shyamala. *Art, Beauty and Creativity : Indian and Western Aesthetics*. D.K. Printworld. New Delhi, India. 1999
- HAVELL, E.B. *A Handbook of Indian Art*. John Murray, London. 1920
- HAVELL, E.B. *Essays on Indian art, industry & education*. G. A. Natesan & Co., Madras. 1907
- HAVELL, E.B. *The Ideals of Indian art*. E. P. Dutton and Co., New York. 1912
- HAVELL, E.B. *Indian sculpture and painting*. John Murray, London. 1908
- HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*. Eds. península, 2001 (1ª-1985)
- HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. Ed. Destino. 2001
- JUNG, C. G. *El secreto de la flor de oro*. Ed. Paidós. Barcelona. 2001
- JUNG, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*. Ed. Paidós. Barcelona, 1995
- JUNG, C. G. *Los mandalas y su simbolismo*. Mtm. Metafísica del tercer milenio, 2014.
- JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo* Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1984
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral y Labor. Barcelona, 1986 (1ª-neuilly-sursiene 1952)
- KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano*. 2000
- KANNA, Madhu. *Yantra. The tantric symbol of cosmic unity*. Ed. Thames & Hudson. London, 2003
- KHURRANA, P. *Power of mantra and yantra*. Rupa publications. New Delhi, 2010.
- KLEE, Paul. *Bosquejos pedagógicos*. Monte Avila. Ed. Caracas, Venezuela, 1974. (1ª-Berlin, 1925-1965)
- KRAMRISCH, Stella. *The Hindu temple (I y II)*. Motilal Banarsidass. Delhi, India. 1976
- KRAMRISCH, Stella. *La presencia de Siva*. Ed. Siruela. España, 2003
- KRAMRISCH, Stella. *Manifestations of Shiva*. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos. 1981
- KUMAR ROY, Pabitra. *Beauty, art and man. Recent Indian Theories of art*. Indian

- Institute of Advanced Study. Shimla, 1990.
- CHÖKY SENGUE, Lama. *El templo tibetano y su simbolismo*. Ediciones Chäbsol, Huesca 2008. (1ª- Claire Lumière, 1998)
- MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste Ediciones. 1999. 1ª ed. 1986.
- MAILLARD, Ch. *El crimen perfecto*. Tecnos. Madrid, España. 1993
- MAILLARD, Ch. Y PUJOL, O. *Rasa, Aproximación a la estética india* (1999). Indica Books, Varanasi, 2001?. (1ª-1999)
- MAILLARD, Ch. *La sabiduría como estética. Confucionismo, taoísmo y budismo* (1995). Ed. Akal, 1995.
- MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora*. Anlhropos. Barcelona, 1992.
- MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Ed. Laertes. Barcelona, 1998.
- MAILLARD, Chantal. *Diarios indios*. Ed. Pre-textos. Valencia, 2005
- MAILLARD, Ch. y VV.AA. *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Ed Kairós. Barcelona, 2001.
- MALEVIC, *Sobre nuevos sistemas en el arte*. (???)
- MARTINEZ-BARRAGÁN, C. “Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes”. Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, 1. 2011.
- MARTINEZ RODRIGUEZ, Fernando. *Merleau-Ponty (1908-1961)*. Ediciones del Orto. Madrid. 1995
- J.L. MASSON, M.V. PATTWARDHAN. *Shāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy and Aesthetics*
- MOODY, Robert V. “Alice Boner and the Geometry of Temple Cave Art of India.” Department of Mathematical and Statistical Sciences. University of Alberta, Edmonton, Alberta, T6G 2G1
- MELEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós Estudio Ed., 1985. (1ª-1964)
- MELEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Planeta-De Agostini. Barcelona, 1993
- MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999)
- MERLO, V. *Las enseñanzas de Sri Aurobindo : realización espiritual y transformación integral* .(Paperback) Editorial Kairós, S.A., Spain (2010)
- MITRA, Asok. *Panorama of Indian Painting*. Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting. Gvmt. Of India. Patiala House. New Delhi, 1971.
- MOHAN, Jag. *Ananda K. Coomaraswamy*. Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting Government of India. New Delhi, India. 1979
- MOODY, Robert V. *Alice Boner and the Geometry of Temple Cave Art of India*. Department of Mathematical and Statistical Sciences. University of Alberta, Edmonton, T6G 2G1. Alberta
- MOOKERJEE, Ajit. *Ritual art of India*. Timeless Books. New Delhi, 1998
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Art: Its Philosophy & Physics*. Ed. Kumar Gallery (Ravi Kumar). New Delhi and New York, 1966.
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Asana. A way of self-realization*. Ed. Kumar Gallery (Ravi Kumar). Basel, Paris, New Delhi, 1971.
- MOOKERJEE, Ajit. *Yoga art*. New York Graphic Society, 1975.
- MOOKERJEE, Ajit. *The tantric way. Art, science, ritual*. Thames & Hudson. 2003.
- MUNÁRRIZ ORTÍZ, Jaime. “Investigación y Tesis Doctoral en Bellas Artes”. Universidad Complutense. Madrid, 2013
- NATARAJA, Gurú. *Saundaryalahari of Sankaracharya*. D.K. Printworld (p) Ltd. New Delhi. 2005.
- NATHAN, J. ZÖLLNER, F. *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Taschen, 2003
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Ed. 1984.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Alianza Ed. 1ª. ed:1925
- ORTEGA Y GASSET, J. *Sobre el punto de vista en las artes*. Alianza Ed.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Ed. Tusquets, 1999 (1ª-1924-25)
- PLA, Roberto (Traducción y comentarios). *Bhagavad Gītā*. Ed. Etnos-Indica. Año 1997
- PLOTINO. *Sobre la belleza*. Olañeta Ed., 2007
- RACIONERO, Luis. *Oriente y occidente*. Ed. Anagrama, 2001. (1ª-1993)
- RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1983.
- RAGHAVAN, V. *The number of rasa-s*. 1975
- RAJADHYAKSA. *Los seis sistemas de filosofía india*. Ed. Etnos. Madrid, 1997.
- RAMACHANDRA RAO, S.K. *Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*. Ed. Sirio, Málaga, 1990
- RAMA PRASAD, M.A. *Las fuerzas sutiles de la naturaleza*. Ed Kier, 1999. (1ª-1964)
- RAWSON, Philip. *Tantra: The Indian Cult of Ecstasy (Art & Imagination)*. W.W. Norton & Co. Inc. (May 1, 1984)
- ROOB, Alexander. *Alquimia y mística. El museo hermético*. Ed. Taschen, 1997.
- SASTRI, P. S. *Indian theory of aesthetic*. Bharatiya Vidya Prakashan. 1989
- SATPREM. Sri Aurobindo o la aventura de la consciencia. Ed. Obelisco.
- SCHUON, F. El esoterismo como principio y como vía (Ref de SAH, 21, 69). Olañeta Ed. 2003 (1ª-1978) Capitulo: *Fenomenología estética y teúrgica* Citado por Merlo para hablar de la simbología del cuadrado y el círculo en el templo???
- 1988
- SCHELEBERG, ECKARD. *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo*. Abada Editores. Madrid, España. 2004
- STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Pasifal Ed. Barcelona, 1990.
- SCHUON, F. *El esoterismo como principio y como vía*. Olañeta Ed. 2003
- SCHWENK, Theodor. *El caos sensible*. Ed. Rudolf Steiner. Madrid, 1994
- SCHUON, F. *Principios y criterios del arte universal*. Olañeta Ed., 1983
- SHELDRAKE, Rupert. *Una nueva ciencia de la vida*. Kairós. Barcelona, 2011
- SMITH, Vincent A. *A History Of Fine Art In India And Ceylon*. The Clarendon Press, Oxford. 1911
- SINGAM, D.R. *The wisdom of Ananda Coomaraswamy*. Indika Books. Varanasi, India 2001
- STHANESHWAR TIMALSINA, “Imagining Reality: Image and Visualization in Classical Hinduism”. San Diego State University.
- SUBRAMANIAM, V.K. *Saundaryalahari of Shankaracharya*. Motilal Banarsidass

Publishers. Private Limited, Delhi, 2006.

TAGORE, Abanindra Nath. *Arte y anatomía*. Ed. Olañeta. 1986

TAIMNI, I.K. *Ciencia y ocultismo*. Ed. Teosófica Interamericana.

TIMALSINA, Sthaneshwar. "Imagining reality: image and visualization in classical hinduism". San Diego State University.

TRUNGPA, Chögyam. *Drama, arte y percepción visual*. Mtm Ed. Barcelona, 2001. (1ª-1996)

TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. (TPM) Ed. Dédalo, Buenos Aires.

VATSYAYAN, K.. Madhu Khanna; Subhash Chandra Malik (1994). *Art, the Integral Vision: A Volume of Essay in Felicitation of Kapila Vatsyayan*. D. K. Print World (P) Limited.

VATSYAYAN, K. *The Indian Arts, Their Ideational Background and Principles of Form*. Affiliated East-West Press. (1995).

VATSYAYAN, K. *Prakṛti: The Integral Vision*. D K Printworld (P) Limited. (1995).

VATSYAYAN, K. *The square and the circle of the indian arts*. Abhinav Publications. New Delhi, 1997.

VV. AA. *Trascender el Ego*. Editado por Roger Walsh y Frances Vaughan. Ed. Kairós

VV.AA. *La vida bajo el microscopio*. Queromón editores. Mexico D.F.1964.

VV.AA.: BESANT, A. Y C.W. LEADBEATER. *Formas del pensamiento*. Ed. Humanitas. Barcelona, España. 1986

VV.AA. DE FELIPE, J.; henry MARKRAM, H.; WAGENSBERG, J. *Paisajes neuronales. Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España. 2007

VV.AA.; GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E; KSHÊMARÂJA y J. SHANKARÂCHÂRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed.

VV.AA.: MAILLARD, Ch., R. PANIKKAR, O.PUJOL, B BAUMER, K. VATSYAYAN. A. COOMARASWAMY, J.M. DE MORA, K.D. TRIPATHI, ETC. *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Ed. Kairós 2001. (1ª-2001)

VV.AA.: O. C. Gangoly, Asok Mitra, Moti Chandra, Nihar Ranjan Ray, M. S. Randhawa, B. C. Sanyal. *Panorama of Indian Painting*. Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting. Government India. (Pausa 1892)

VV.AA., VATSYAYAN, Kapila. *Prakṛti Vol. 1. Primal elements: The oral tradition*. Indira Gandhi National Centre for Arts (INGCA) Ed. Baidyanath Saraswati. New Delhi, India. 1995

VV.AA., VATSYAYAN, Kapila. *Prakṛti Vol. 2. Vedic, buddhist and Jain Traditions*. Indira Gandhi National Centre for Arts (INGCA) Ed. Sampat Narayan. New Delhi, India. 1995

VV.AA., VATSYAYAN, Kapila. *Prakṛti Vol. 3. The agamic tradition and the arts*. Indira Gandhi National Centre for Arts (INGCA) Ed. Bettina Baumer. New Delhi, India. 1995

VV.AA., VATSYAYAN, Kapila. *Prakṛti Vol. 4. The nature of matter*. Indira Gandhi National Centre for Arts (INGCA) Ed. Jayant V. Narlikar. New Delhi, India. 1995

VV.AA., VATSYAYAN, Kapila. *Prakṛti Vol. 5. Man in Nature*. Indira Gandhi National Centre for Arts (INGCA) Ed. Baidyanath Saraswati. New Delhi, India. 1995

VV.AA. *La vida bajo el microscopio*. Queromón editores. Mexico D. F.

VV.AA.: GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E; KSHÊMARÂJA y J. SHANKARÂCHÂRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed., 1988

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets Ed., 2005. (1ª-2004)

WATS, Alan. *El gran mandala*. Kairos. Barcelona. 1971

WEBER, R. *El paradigma holográfico*. 1987

WILBER, K. *Breve historia de todas las cosas*. Ed Kairós. Barcelona 2003. (1ª-1996)

WILBER, K. *El paradigma holográfico*. Ed. Kairós. Barcelona, 1987.

WILBER, K. *El proyecto atman*. Ed. Kairós. Barcelona, 1989.

WILBER, K. *Sexo, ecología y espiritualidad*. Ed. Kairós. Barcelona, 1987.

WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983)

ZIMMER, H. *Mitos y símbolos de la India*. Siruela, Madrid, 1995

Abreviaturas para ilustraciones

- [AA] DEUTSCH, E. *Percepción visual, aprendizaje imaginativo*. [Intertécnica, Agora Politécnico]
- [DS] COOMARASWAMY, A. K. *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Ed. Siruela, 2006. (1ª- Londres, 1924)
- [EVF] BESANT, Annie. *La evolución de la vida y de la forma*. Ed. Humanitas. Barcelona, 2001
- [FSN] RAMA PRASAD, M.A. *Las fuerzas sutiles de la naturaleza*. Ed Kier, 1999. (1ª-1964)
- [MM] *Mandalas del Mundo*
- [MYHT] DEUTSCH, E. *Percepción visual, aprendizaje imaginativo*. [Intertécnica, Agora Politécnico]
- [PMAS] BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Olañeta Ed. Palma de Mallorca, 2000. (1ª-1976) (PMAS)
- [S] SUBRAMANIAM, V.K. *Saundaryaluahari of Shankaracharya*. Motilal Banarsidass Publishers. Private Limited, Delhi, 2006.
- [SAH] MERLO, V. *Simbolismo del arte Hindú*. Ed. Biblioteca Nueva, Colección Taxila. Madrid 1999. (1ª-1999)
- [SB] PLOTINO. *Sobre la belleza*. Olañeta Ed. 2007
- [SCIA] VATSYAYAN, K. *The square and the circle of the indian arts*. Abhinav Publications. New Delhi, 1997.
- [TH] VV.AA.; GUÉNON, R.; ALLAR, R.; LEBASQUIAS, E;

- KSHÊMARÂJA y J. SHANKARÂCHÂRIA. *La tradición hindú*. Olañeta Ed.
- [TOC] WILBER, K. *Los tres ojos del conocimiento*. Ed Kairós. Barcelona 1991. (1ª-1983)
- [TPM] TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. (TPM) Ed. Dédalo, Buenos Aires.
- [TTS] CHÖKY SENGUE, LAMA. *El templo tibetano y su simbolismo*. Ediciones Chäbsol. Huesca. 2008
- [TW] MOOKERJEE, Ajit. *The tantric way. Art, science, ritual*. Thames & Hudson. 2003.
- [VV] PEGRUM, Juliet. *Vastu Vidya, el arte hindú de atraer salud, armonía y prosperidad al hogar*. Rba Libros, 2000
- [YA] MOOKERJEE, Ajit. *Yoga art*. New York Graphic Society, 1975.
- [Ytrs] RAMACHANDRA RAO, S.K. *Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*. Ed. Sirio, Málaga, 1990
- [Y] KANNA, Madhu. *Yantra. The tantric symbol of cosmic unity*. Ed. Thames & Hudson. London, 2003

*Esta tesis se terminó de escribir
el 31 de Octubre de 2015,
noche de todos los Santos en el
Puerto de Pollensa, Mallorca.*

OM NAMOH BHAGAVATE
VASUDEVAYA



*Corazón de India.
Bosquejo de la autora.*

