

BASES PARA LA ESTRUCTURACIÓN DEL ARTE

Paul Klee



ediciones
Coyoacán

Bases para la estructuración del arte

DIALOGO

Bases para la estructuración del arte

Paul Klee

ediciones
Coyoacán

Título original: *Padagogisches Skizzenbuch*
Traducción: *Pedro Tanagra R.*

Primera edición: 1994, Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V.
Séptima edición: julio 2012

Reservados todos los derechos conforme a la ley

©Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V.
Av. Hidalgo No. 47-b, Colonia Del Carmen
Deleg. Coyoacán, 04100, México, D. F.
Tels. 5659-7117 y 5659-7978 Fax 5658-4282
Email: contacto@fontamara.com.mx
www.fontamara.com.mx

ISBN 978-607-9014-83-4

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Fig. 1: Una línea *activa* se desliza libremente sin final alguno. El conductor es un punto que va proyectándose sucesivamente.



Figs. 2 y 3: La misma línea, pero acompañada de otras formas.

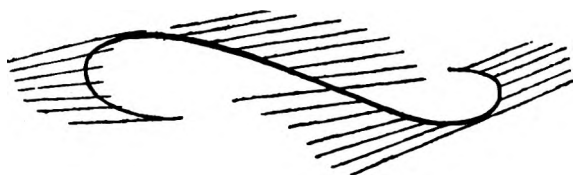


Fig. 4: La misma línea, pero ensortijada.



Fig. 5: Dos líneas laterales; pero la línea principal es imaginaria.



Fig. 6: Una línea *activa*, delimitada, se desplaza entre determinados puntos.

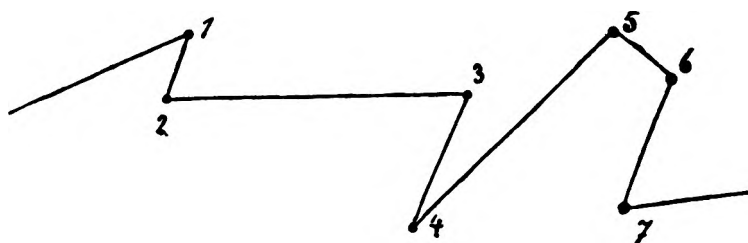


Fig. 7: Una línea *intermedia* se halla entre un punto en movimiento y un efecto de superficie.

Estas figuras en su proyección tienen un sentido lineal; pero, al final, la representación de la superficie sustituye de inmediato el carácter lineal.

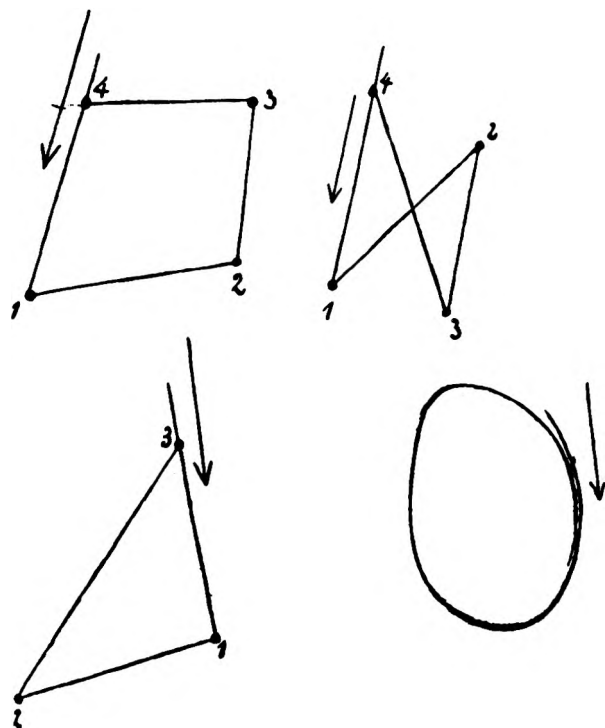
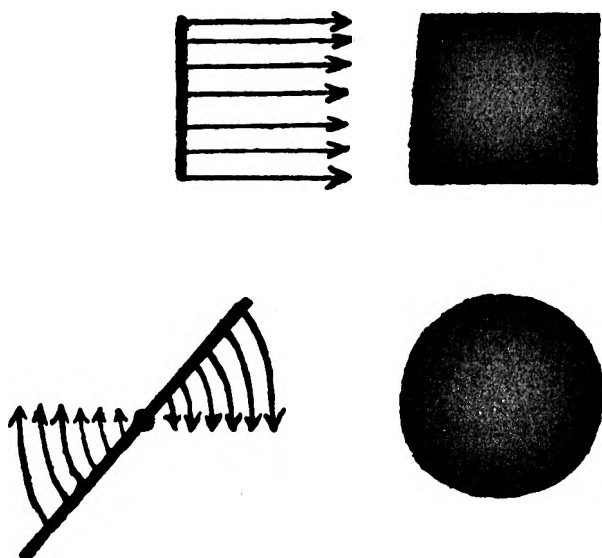


Fig. 8: Las líneas *pasivas* son el producto de la actividad sobre un plano. (Línea que se desplaza).

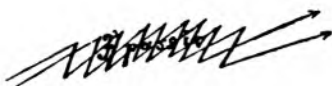
Las líneas cuadradas y las líneas circulares, ambas pasivas, constituyen formas superficiales activas.



RESUMEN DE LOS CASOS (Figs. 9-12):

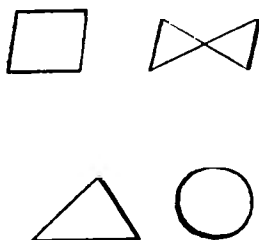
PRIMER CASO:

Figs. 9, 9a y 9b: Líneas activas, superficies pasivas; energía lineal (causa); efecto lineal (resultado) con efectos secundarios de superficie.



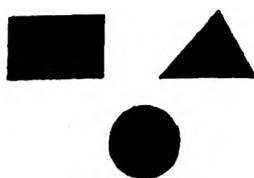
SEGUNDO CASO:

Fig. 10: Líneas intermedias; energía lineal (causa), efecto de superficie (resultado).



TERCER CASO:

Fig. 11: Superficie activa, línea pasiva; energía superficial (causa), efecto de superficie y efecto lineal secundario.



LOS TRES CASOS:

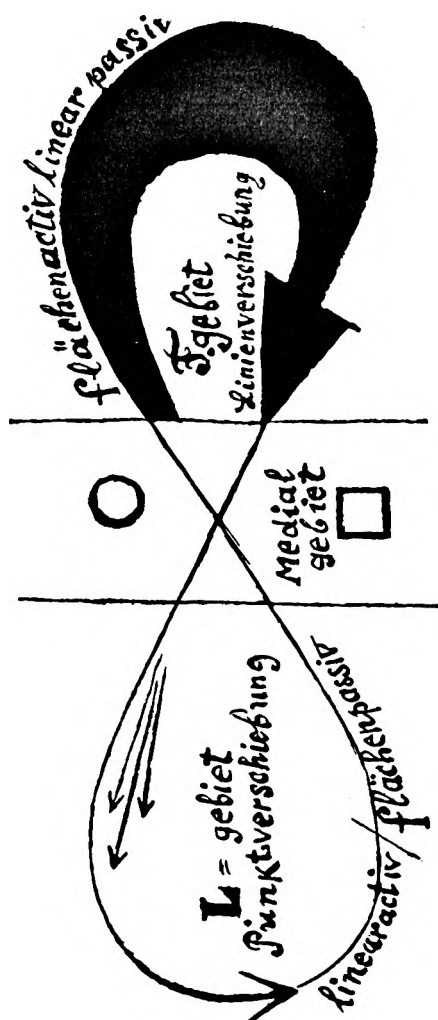


Fig. 12: Explicación de los conceptos activo, intermedio y pasivo:

Activo: Yo corto (el hombre cortó un árbol con una hacha).

Intermedio: Yo caigo (el árbol cayó por los hachazos del hombre).

Pasivo: Yo estoy caído (el árbol está caído en el suelo).

ESTRUCTURA

(Estructura divisible)

Fig. 13: Basados en la repetición de la misma unidad y en la misma dirección, los ritmos estructurales más elementales van de izquierda a derecha o de arriba a abajo.

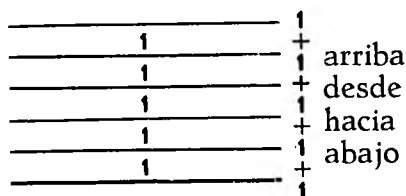
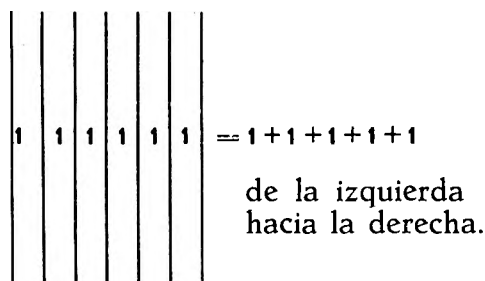
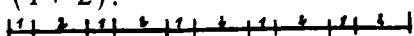


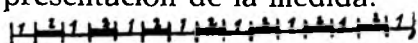
Fig. 14: Un ritmo estructural muy elemental en los dos sentidos: de izquierda a derecha, de arriba a abajo.

1				
1				
1				
1				
1	1	1	1	1

Fig. 15: El mismo ritmo, pero en un grado superior. La unidad es uno más dos (1 + 2).

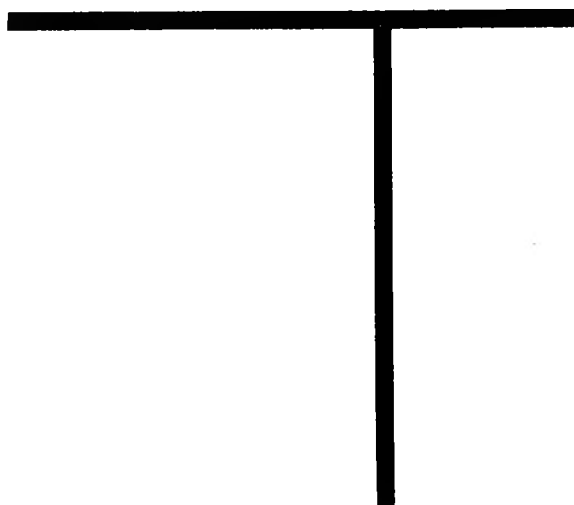


1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 como forma de representación de la medida.



1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 como representación del peso.

Si anoto en vez de 1 + 2 + 1 + 2: (1 + 2) + (1 + 2), el equivalente a esto sería 3 + 3 + 3 + 3, con lo cual se llegaría nuevamente a la repetición de una unidad.



(TABLERO DE AJEDREZ)

[illegible]

Fig. 16: Sumas horizontales y sumas verticales.

$$\begin{array}{l} 11+10+11+10+11+10 = \\ (11+10) \quad (11+10) = 21+21+21 = \end{array} \quad \begin{array}{l} (11+10) \\ (11+10) \end{array}$$

I + I + I.

Fig. 17: Las dos dimensiones juntas.

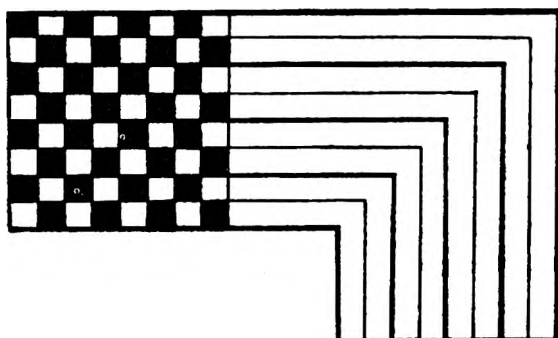


Fig .17: Si separamos como unidad el sector (sección) 17—a y le damos un valor numérico de seis, la representación de la figura 17 sería:

2	1
1	2

$$\begin{array}{rcl}
 6 + 6 + 6 + 6 & = & \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \\
 + \quad + \quad + \quad + & & \\
 6 + 6 + 6 + 6 & = & \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \\
 + \quad + \quad + \quad + & & \\
 6 + 6 + 6 + 6 & = & \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \\
 + \quad + \quad + \quad + & & \\
 6 + 6 + 6 + 6 & = & \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I} \quad \text{I}
 \end{array}$$

Es decir una re-
petición
estructural

Fig. 18: Las dos dimensiones juntas y vistas diagonalmente.

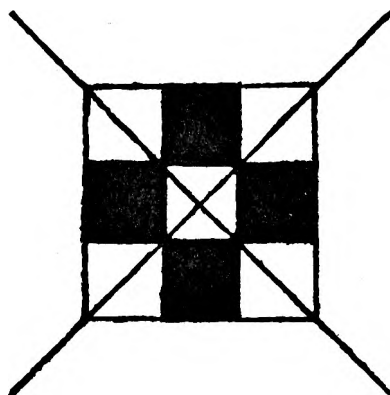
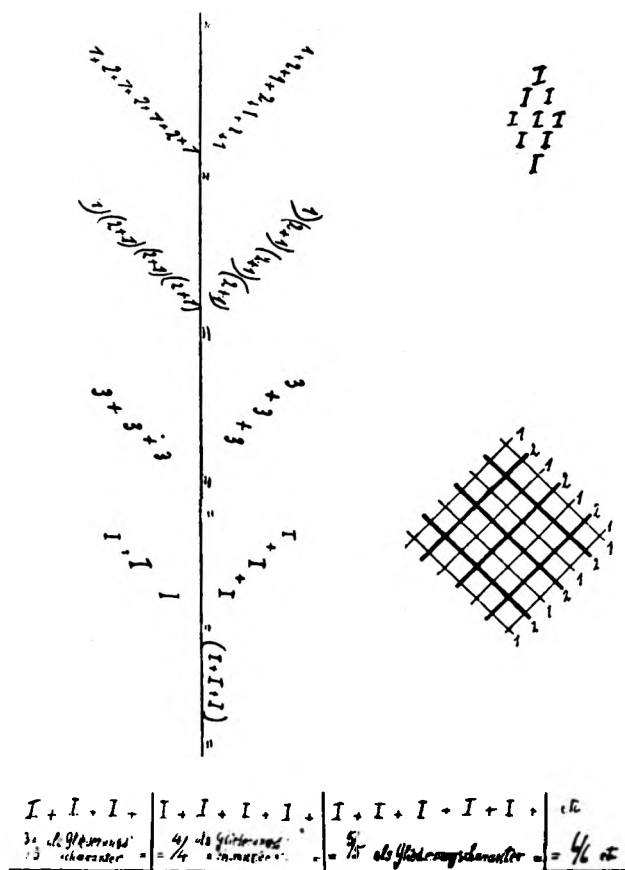


Fig. 19: Variación lineal.

Manteniendo su sentido rítmico, a todas estas series numéricas se les puede agregar o quitar partes sin alterarlas debido a que están basadas en la repetición.

El sentido estructural es, en consecuencia, divisible.



ESTRUCTURACIONES INDIVIDUALES

En forma opuesta al de las estructuras, las estructuraciones individuales jamás pueden reducirse hasta el valor 1, sino en término de proporción.

así 2 : 3 : 5

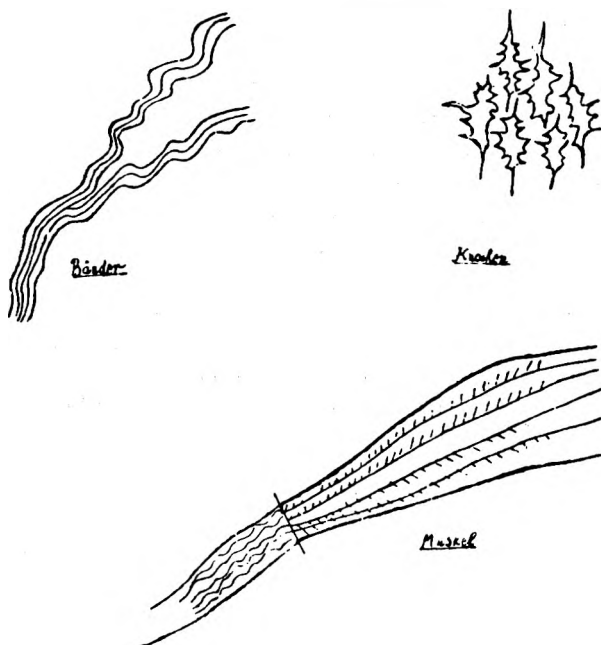
0 7 : 11 : 13 : 17,
0 a : b = b : (a b) o sea la *medida*

áurea.

Sería necesario, ahora, hacer una pausa.

ESTRUCTURAS MATERIALES

Presentes en la naturaleza



El concepto estructural en la naturaleza.

La agrupación de los más diminutos corpúsculos, reconocibles en las estructuras de la naturaleza, sería la siguiente:

Huesos: los corpúsculos de éstos tienen formas de células o tubitos.

Ligamentos: La estructura de éstos está compuesta por un tejido tendinoso-fibroso.

Músculos: En éstos las fibras tendinosas se convierten en fibras musculares, a lo cual se agrega un rayado diagonal.

EL ORGANISMO, MOTOR NATURAL, CONSIDERADO COMO LA VOLUNTAD DEL MOVIMIENTO Y EJECUTOR DEL MOVIMIENTO (SOBREMATERIAL).

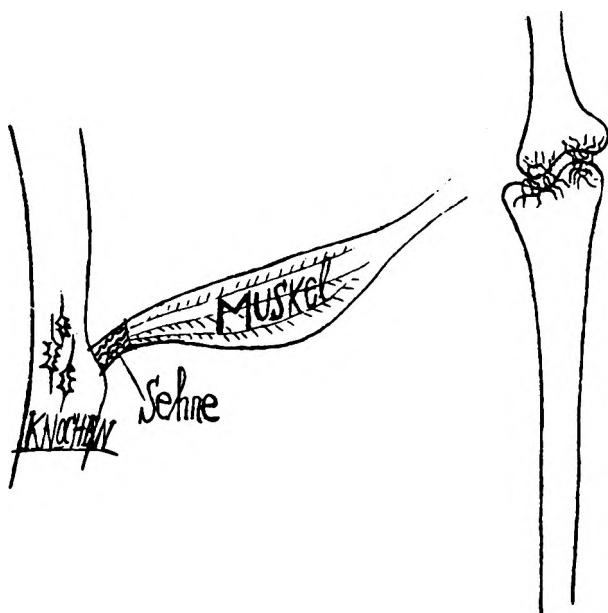
Al complementarse, los huesos entre sí forman el esqueleto.

Los ligamentos proporcionan al esqueleto, aún en reposo, el soporte recíproco.

Al hallarse esta función subordinada, se puede uno referir ya a una función estructural.

La siguiente meta en la organización del movimiento sería el paso que nos lleva desde el hueso hasta el músculo.

Entre estos dos interviene el tendón.



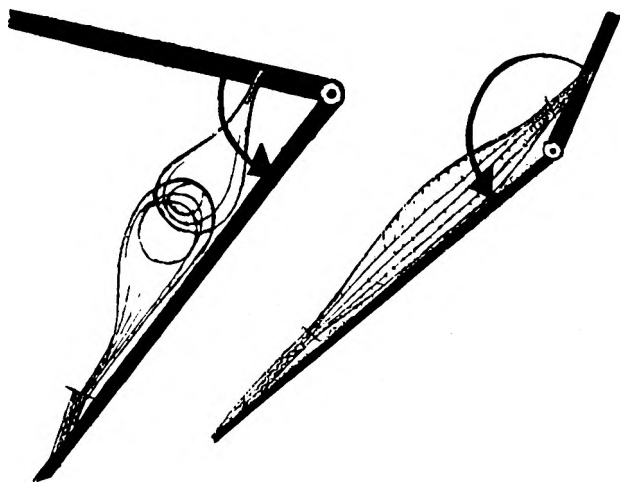
¿Cuál es la función del músculo con relación al hueso? Debido a su capacidad de contracción o acortamiento, el músculo crea una nueva relación angular.

Si analizamos en el estudio de la relación de los huesos con los músculos, en el organismo motor, hallamos la actividad de los tendones al intervenir entre huesos y músculos.

Cada vez que el músculo lo exige, la situación angular de dos huesos *debe cambiar*.

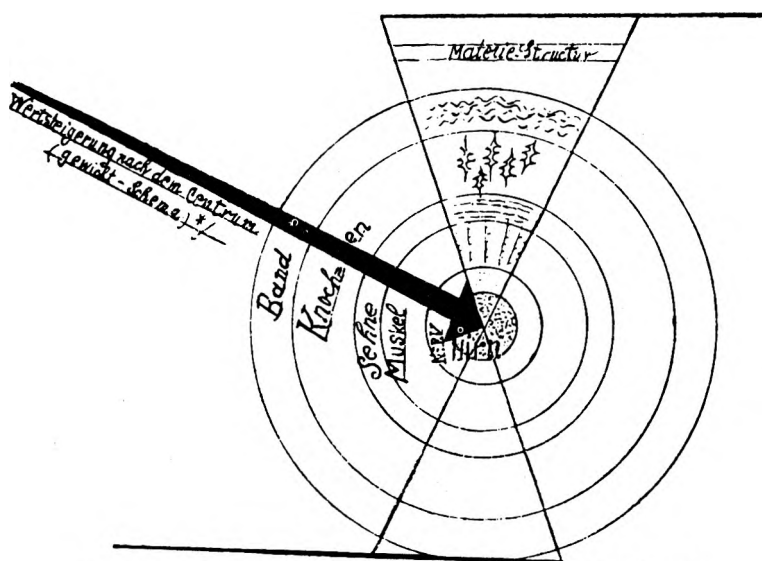
Los huesos, al tener una función *pasiva* con relación a los músculos y a la función muscular, éstos últimos adquieren una característica superior.

Los huesos, aun durante el movimiento, soportan el conjunto, pero sólo ellos no bastarían. Los músculos desarrollan aquí, también, una función superior, ya que trabajan en forma coordinada e independiente, y, al contraerse unos y otros, se estiran simultáneamente.



En comparación con los huesos, la función muscular resulta independiente, pero es relativo si se tiene en cuenta que los músculos obedecen instrucciones procedentes del cerebro; así, de esta forma, su carácter de independiente se reduce a *deber actuar* o cuando más a obedecer. *

Con el propósito de representar la relatividad de las funciones, entre lo estructural y el funcionamiento individual, entre el *deber actuar* muscular y la función directriz del cerebro, trazamos este croquis (Fig. 24) semejante a juego de círculos (bloques).



* Según la disposición por pesos de acuerdo a las valorizaciones, éstas están colocadas en forma creciente hacia el centro de modo contrario o sea de acuerdo por colocación de masas; esto llevaría a reservar para el cerebro el lugar de mayor diámetro, y las fuerzas estarían ordenadas en sentido contrario.

TEMAS PARA PRACTICA

(en base a la estructuración triple):

Activo: Primer órgano: Cerebro.

Intermedio: Segundo órgano: Músculo.

Pasivo: Tercer órgano: Hueso.

LA RUEDA HIDRAULICA Y EL MARTILLO (Fig. 25).



I—El Salto del agua (activo). II—El engranaje (intermedio).

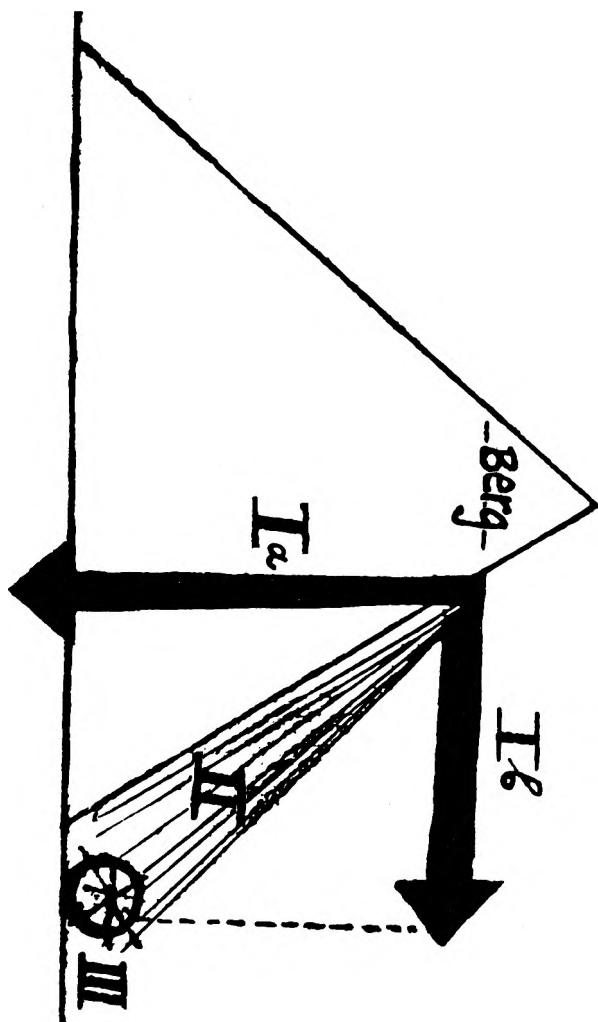
III—El martillo (pasivo).

Paletas de la rueda grande.

Rayos de la rueda pequeña.

Correa de transmisión.

EL MOLINO HIDRAULICO (Fig. 26).



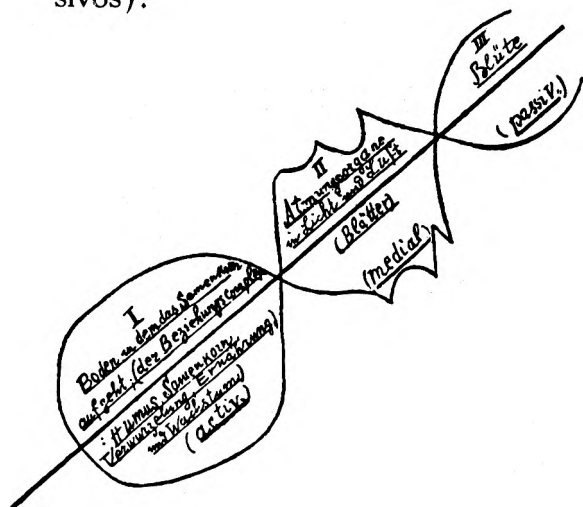
I. Las dos fuerzas:

- I.—a) La fuerza de la gravedad.
- II—b) El cerro que se opone (activo).
- II. La diagonal a las fuerzas I—a y II—b:
El salto del agua (intermedio).
- III. La rueda que gira (pasivo).

LA PLANTA (Fig. 27).

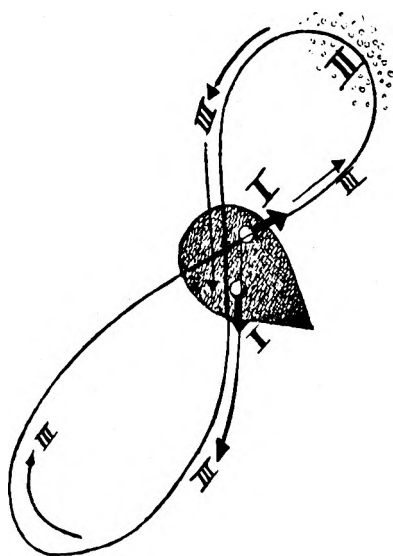
LA REPRODUCCION (sin figura).

- I. Los órganos masculinos, *estambres* (activos).
- II. Los insectos polinizadores (intermedios).
- III. El fruto, los órganos femeninos (pasivos).



LA CIRCULACION (Fig. 28).

- I. El bombeo del corazón (activo).
 - III. La circulación de la sangre (pasivo).
 - II. El pulmón al recibirla y transmitirla modificada participa en el proceso (intermedio).
-
- I. El corazón bombea.
 - III. La sangre circula nuevamente y regresa sucesivamente al corazón, que fue el punto de partida.



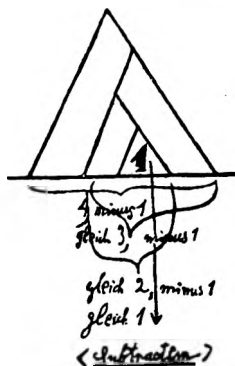
PRODUCTIVO



La obra se levanta
"piedra sobre piedra"
(Suma)

0

a partir de un bloque,
"una pieza de otra
pieza"
(Substracción).



RECEPTIVO

Ambos procesos, el
construir y el de-
rruir, se repiten en el
tiempo.

Al principio del proceso produc-
tivo o después del movimiento
productivo inicial, se crea un . . .
*contramovimiento o sea el movi-
miento respectivo inicial. Esto
es: El creador comprueba si lo
que ha creado hasta allí está
bien o no.*

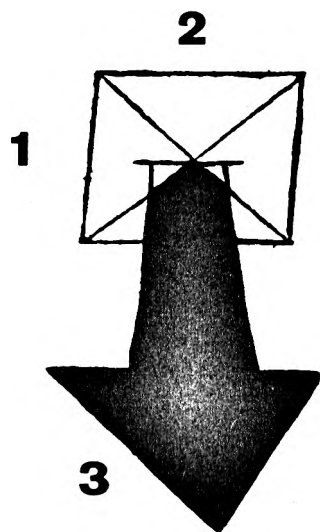
La obra como creación humana (génesis) es tanto productiva como *receptiva*.

De acuerdo con las limitaciones manuales del creador (dos manos) depende lo productivo.

Lo receptivo queda limitado a las posibilidades del ojo y de su incapacidad para poder abarcar con toda nitidez y a un mismo tiempo toda una superficie, por muy pequeña que ésta sea. El ojo debe recorrer una superficie, parte por parte, transmitiendo al cerebro la información que la memoria requiera para que ésta acumule las impresiones debidamente.

EL OJO RECORE LA RUTA
INDICADA EN LA OBRA

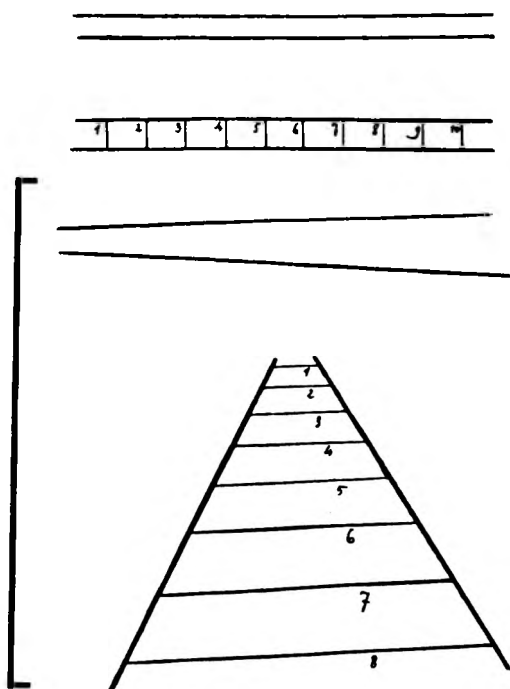
DIMENSIONES



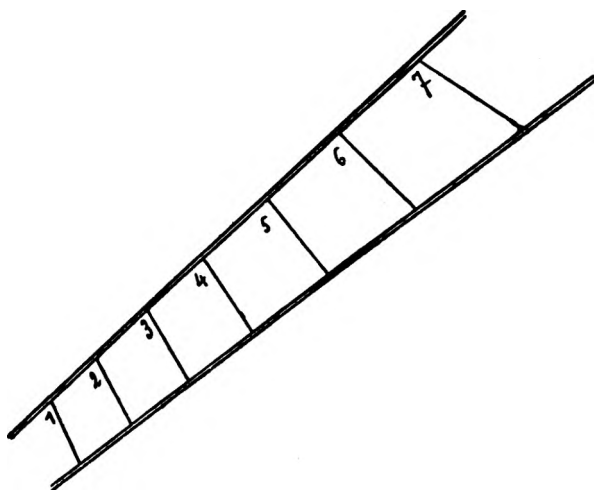
- 1ª Dimensión: Izquierda (o derecha).
- 2ª Dimensión: Arriba (o abajo).
- 3ª Dimensión: Delante (o detrás).

BIDIMENSIONAL

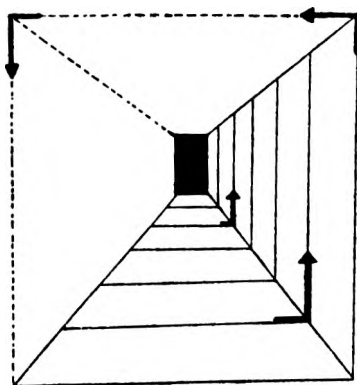
- a) Dos líneas paralelas, vistas desde un ángulo recto:
- b) Rieles de ferrocarril, vistos desde un ángulo visual lateral:
- c) Fig. 31: Dos líneas paralelas, vistas desde un ángulo visual lateral:
- d) Fig. 32: Rieles de ferrocarril vistos lateralmente; los travesaños sirven de medida para la progresión de la perspectiva desde atrás hacia adelante.
- e) Fig. 33: Los mismos rieles vistos de frente.



LA TERCERA
DIMENSION
tal como se pre-
senta al añadirse.



OPERACIONES EN TRES
DIMENSIONES (Fig. 34).



LA PERPENDICULAR

Fig. 35: Visión frontal de rieles de ferrocarril, con un travesaño lejano y otro cercano, divididas ambas proporcionalmente.

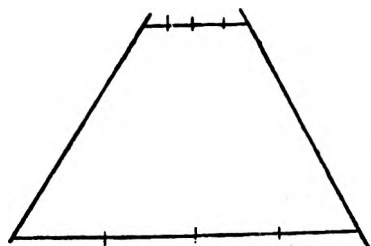
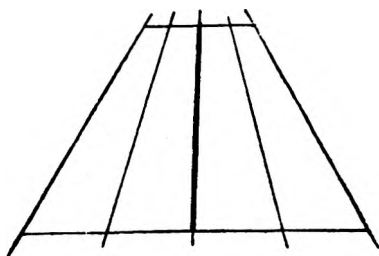


Fig. 36: La progresión de la perspectiva está simbolizada por unas líneas trazadas en la misma dirección de los rieles, acentuando la vartical frontal (perpendicular a los travesaños).



LA PERPENDICULAR (Cont.)

Al moverse el sujeto hacia la izquierda o la derecha se logra un *desplazamiento de la perpendicular*.

Fig. 37: El punto visual del sujeto se ha desplazado hacia la izquierda.

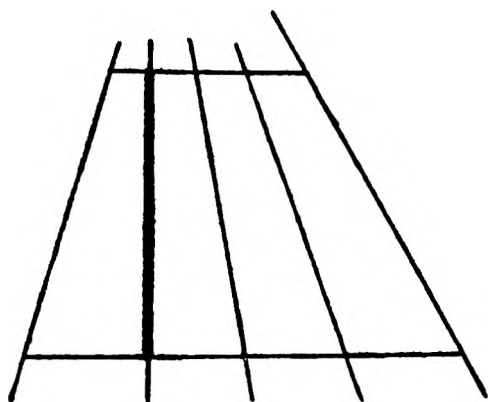
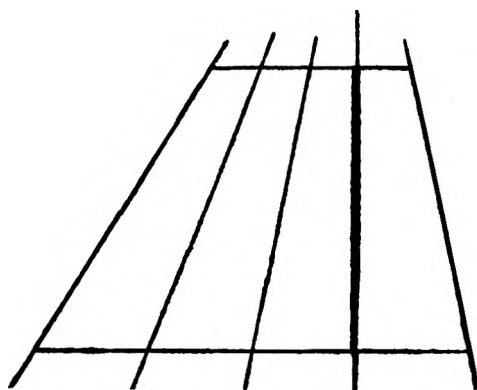


Fig. 38: El punto visual del sujeto se ha desplazado hacia la derecha.

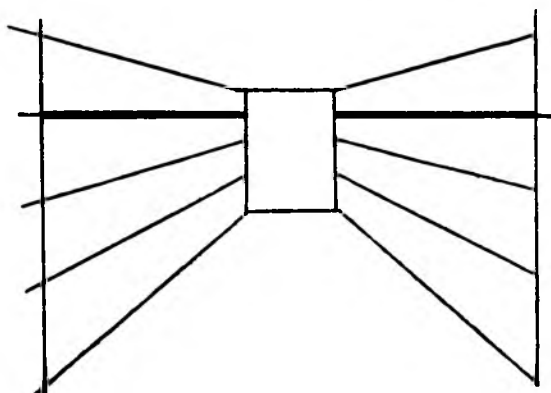
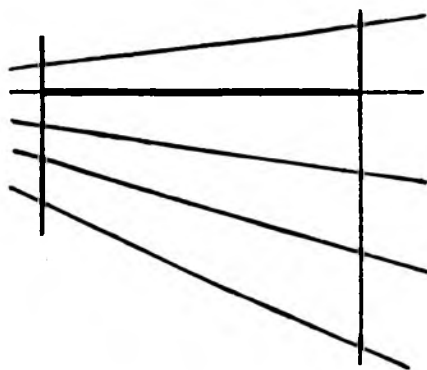


La perpendicular representa el camino recto sobre la superficie.

LA HORIZONTAL

La horizontal representa la medida visual del sujeto.

La reunión de todos los puntos de un espacio que se encuentren a la altura de los ojos se llama línea visual o línea de horizonte.



COMPROBACION DE LA AFIRMACION ACERCA DE LA LINEA HORIZONTE

Fig. 41: El punto de vista del sujeto está por encima de la superficie superior de la figura construida, o sea que esta superficie está por debajo de la línea de horizonte o de su punto de vista.

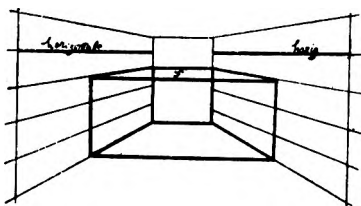


Fig. 42: El punto de vista del sujeto está por debajo de la superficie superior de la figura construida, o sea que esta superficie está por encima de la línea de horizonte o de su punto de vista.

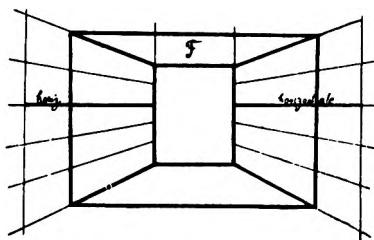
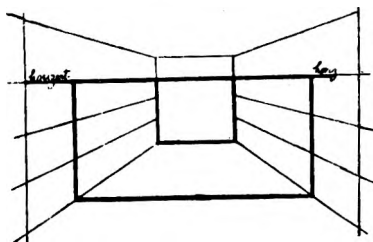


Fig. 43: En este caso la superficie superior de la figura construida, no puede identificarse ni por abajo ni por arriba ya que ésta aparece ahora como una línea horizontal que coincide exactamente con la línea horizonte o sea que se encuentra a la altura de nuestros ojos. Así la línea frontal de la superficie superior está situada en la misma línea visual que nuestra horizontal.



OTRA VEZ LA PERPENDICULAR

¿Por qué la Fig. 44 da una falsa imagen de la pared de una casa?

Lógicamente no es una imagen falsa, ya que el ancho de las ventanas inferiores está más cerca de nuestra línea visual que el ancho de las ventanas superiores, lo cual significa que las ventanas inferiores son *más grandes* en términos de perspectiva.

Como representación de un pavimento esta imagen *no es lógicamente falso* sino

psicológicamente falso, ya que el hombre interesado en su equilibrio proyecta todas las verticales de la realidad como las verticales que él desea ver.

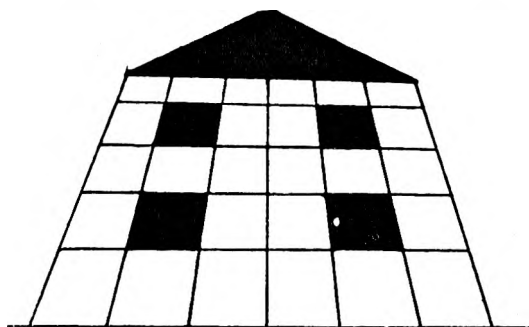


Fig. 45: El equilibrista en la cuerda con su vara de equilibrio.

La horizontal: El horizonte como apariencia.

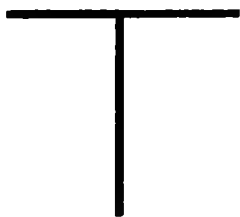
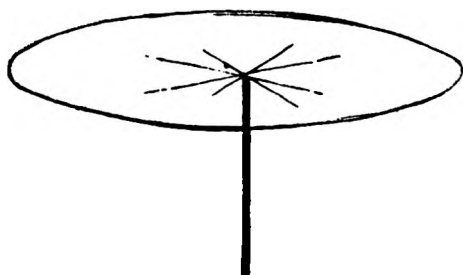


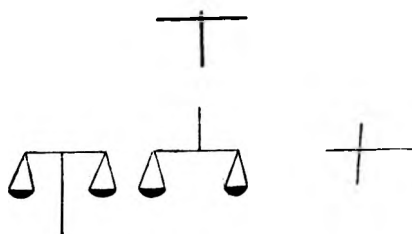
Fig. 46: El horizonte como representación.

La vertical representa la vía recta y la posición erguida o la posición del hombre. La horizontal equivale a su estatura y a su línea de horizonte. Ambas situaciones son estáticas.

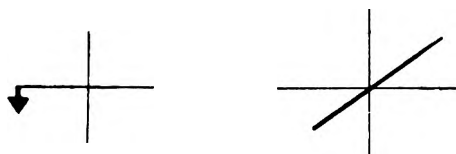


LA BALANZA

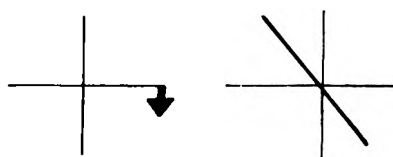
Fig. 47: El equilibrista al tantear la fuerza de la gravedad y al ser su preocupación el equilibrio, se convierte de este modo en una balanza.



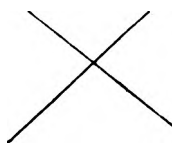
La esencia de la balanza reside en un cruce de la perpendicular con la horizontal.



Perturbación del equilibrio y su efecto.



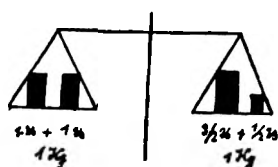
Corrección de esta perturbación con una carga opuesta y su contraefecto.



Combinación de ambos efectos o (*cruz diagonal* (equilibrio simétrico como consecuencia del restablecimiento del equilibrio)).

EL EQUILIBRIO ASIMETRICO.

Fig. 48: Símbolo.



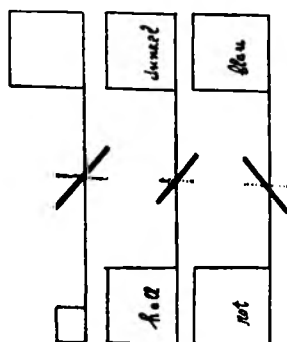
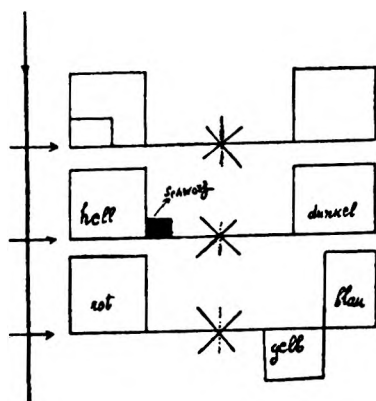
EQUILIBRIO
PERTURBADO

EQUILIBRIO
RESTABLECIDO

a) Medida

b) Peso

c) Carácter



ESQUEMA DE DESARROLLO para el capítulo 23.

Fig. 50-A: El eje A-B (línea oscura) desde *a* se ha inclinado hacia A y desde *b* se ha alzado hasta B. En un principio coincidía con la línea horizontal *a-b*, al igual que el eje A-B; ambos ejes tienen en común el punto C como punto giratorio. Como consecuencia de la rotación, el lado izquierdo se encuentra más abajo que el lado de la izquierda, y de este mismo lado el color negro interviene como compensación, o sea en el mismo caso que si uno se inclina demasiado hacia la izquierda levanta el brazo como compensación para no caerse.

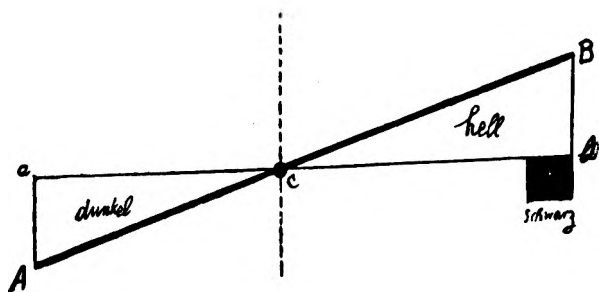
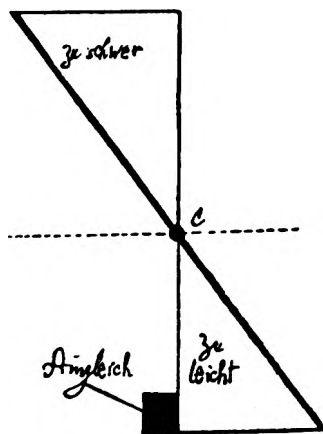


Fig. 50-B: Al ser el peso de uno mayor en la parte superior, la vertical se inclina hacia la izquierda, y se caería uno si no corrigiera a tiempo esta posición abriendo la parte inferior izquierda o sea que, extendiendo la pierna izquierda, se amplía la base de sustentación.



CONSTRUCCION DE UNA TORRE

Fig. 51: Sobre la piedra fundamental A se encuentra la piedra I, perturbando el equilibrio hacia la izquierda; entonces se aumenta la piedra II como compensación, pero, a la vez, como nueva perturbación, inclinando la torre hacia la derecha; entonces se agrega la piedra III, como nueva compensación, y vuelve la perturbación al

inclinarse la torre hacia la izquierda; se aumenta una piedra más, piedra IV, inclinando ahora hacia la derecha, luego, la piedra V, inclinando hacia la izquierda y así, sucesivamente, hasta que la piedra tope (B) restablece definitivamente la condición de equilibrio.

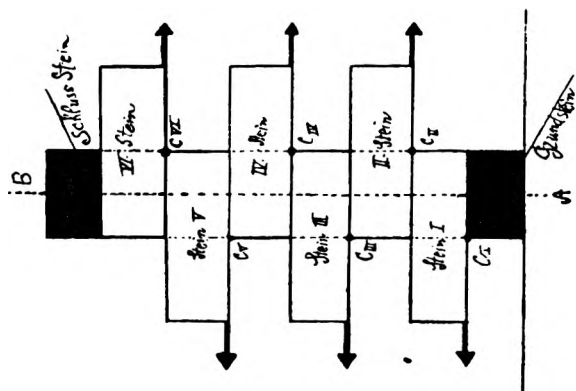
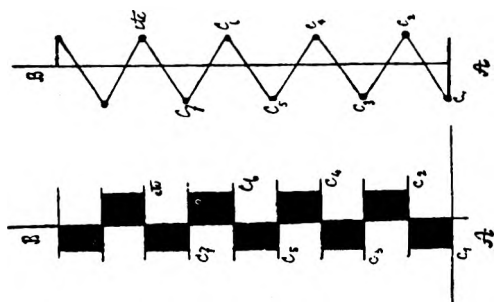


Fig. 52: C , C , C , etc., son los puntos de rotación de las piedras empujadas, las cuales, al unirse entre sí en forma lineal, crean un zigzag que atraviesa el eje vertical.

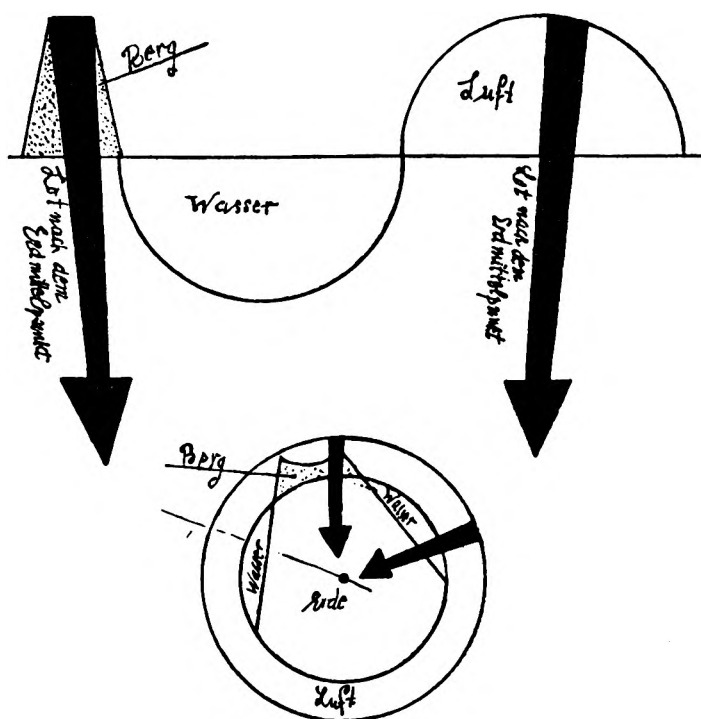


TIERRA, AGUA Y AIRE

Los símbolos del campo estático son la plomada (posición erguida) y la balanza. La plomada se orienta hacia el centro de la Tierra, lugar de donde convergen todos los destinos vinculados con la Tierra.

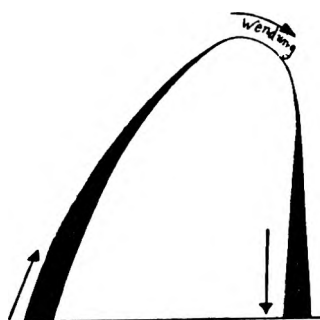
Pero existen otros símbolos y otras leyes en diferentes medios ambientales con un movimiento más suelto y un ambiente más móvil.

Como un ejemplo de medio ambiental podríamos citar: el agua y la atmósfera.



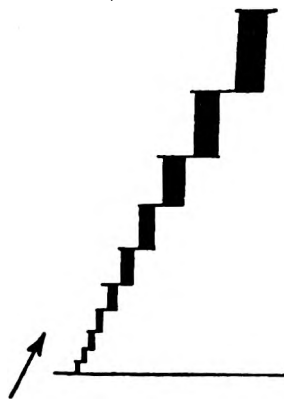
AIRE

Fig. 54: Una bala disparada en línea vertical sube en el aire con una energía decreciente y cae a tierra con una energía creciente. (Articulación suelta).



TIERRA (*Montaña*)

Fig. 55: Al subir la escalera, una persona realiza un esfuerzo que va creciendo gradualmente. (Articulación firme).



AGUA

Fig. 56: Los golpes dados con las piernas por un nadador, dan un ritmo con articulación suelta.



TIERRA (*Montaña*) Y AIRE EN COMBINACION

Al caer una piedra desde lo alto de una pendiente escarpada, la distancia de los saltos progresivos es cada vez mayor. (La articulación es a veces firme, y otras veces suelta).

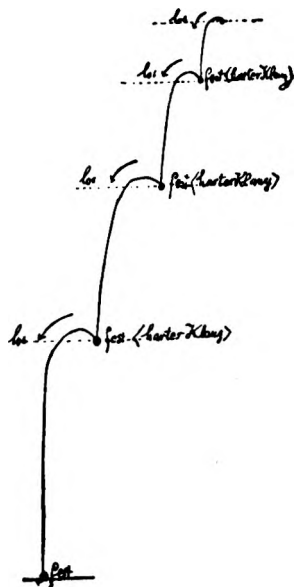


Fig. 58: En su ascenso, un globo libre pasa de una capa de aire caliente a otra templada; luego, a una capa más caliente y, finalmente, a una muy caliente. (Articulación suelta).

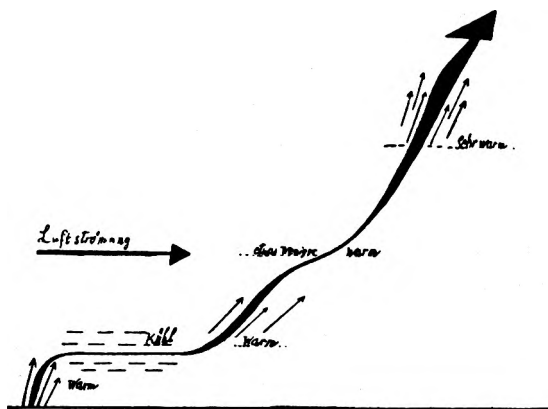


Fig. 59: En el transcurso de su recorrido, un meteoro es atraído hacia la Tierra; en consecuencia, es desviado de su curso. Penetra en la atmósfera terrestre, y logra escapar de quedarse gravitando eternamente alrededor de la Tierra gracias a que es un asteroide incandescente, lo que le permite continuar su recorrido, enfriándose y apagándose, a través del espacio. (Articulación suelta).



SIMBOLOS DE LA FORMACION DEL MOVIMIENTO

EL TROMPO

Fig. 60: Si a una balanza se le quita su punto de apoyo en la tierra, dejándolo reducido a un solo punto, vacilará y caerá, aunque se distribuyan de la forma más precisa los pesos.

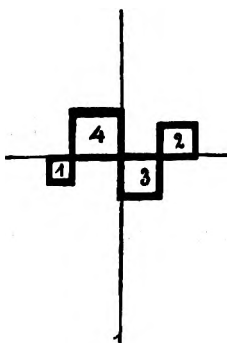


Fig. 61: Al impulsar a esta vertical con un movimiento horizontal, se impide la caída y logramos tener un trompo.

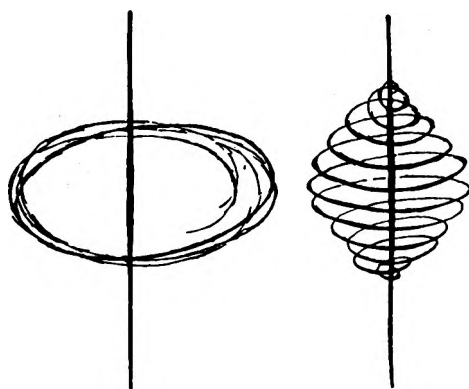
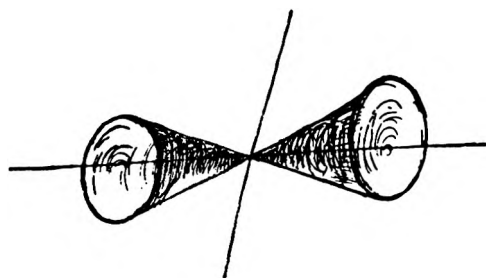


Fig. 62: El diábolo (trompo doble), haciéndolo girar, puede continuar girando, sosteniéndose únicamente sobre una cuerda tensa, sin caerse.



EL PENDULO

Fig. 63: Una plomada se convierte en péndulo mediante un movimiento de vaivén.

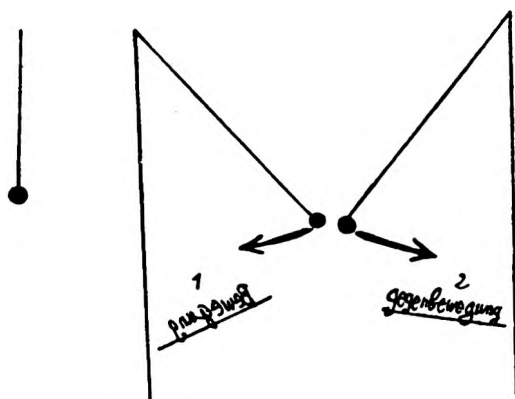
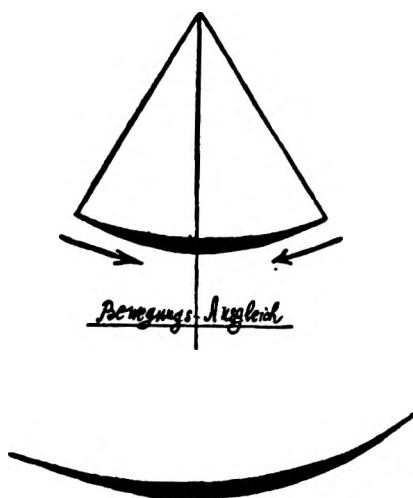


Fig. 64: Mediante el ir y venir se origina la compensación de movimientos. Fig. 65: o la forma del movimiento pendular procede de un punto-guía fijo.



EL CIRCULO

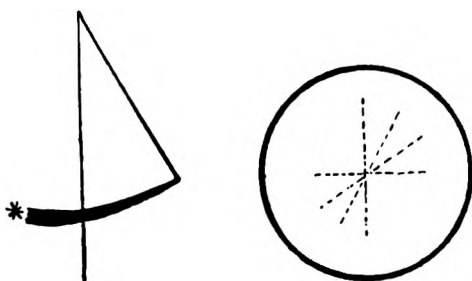
Fig. 66: Ampliando la modalidad del movimiento antes descrito, mediante un movimiento dirigido al péndulo, se pone en movimiento el punto-guía, fijo, el cual se convierte en formas ampliadas del movimiento.

La más pura forma de movimientos, o sea la cósmica, sólo se logra suprimiendo la fuerza de gravedad (es decir, por la ausencia de toda sujeción terrestre).

Al hacer intervenir este fenómeno durante el impulso del péndulo éste continua-

rá su curso hasta describir un círculo, el cual constituye una de las formas más puras de movimiento.

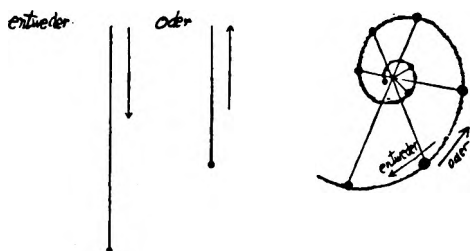
La nueva forma, sin la necesidad del movimiento vaivén, sigue siendo la misma, ya sea trazada hacia la izquierda o hacia la derecha. Fig. 66-a.



LA ESPIRAL

Para una variación del círculo a espiral, se logra mediante la variación de la longitud del radio combinada con el movimiento periférico. De este alargamiento del radio se origina la espiral viva; al ir acortando el radio, la rotación disminuye cada vez más, hasta que termina por morir en un punto; de forma que el movimiento ya no es infinito y la dirección vuelve a tomar importancia, puesto que proporciona el impulso hacia la liberación respecto al centro en un movimiento cada vez más libre, o bien hacia una adhesión cada vez más estrecha con el centro, lo cual significa finalmente la anulación de la espiral. En esto, la dirección es cuestión de vida o muer-

te, y la decisión sobre este punto reside en la pequeña flecha que se indica en la Fig. 67.

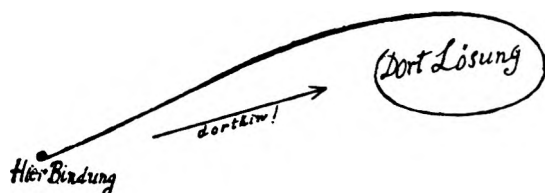


LA FLECHA

¿Cómo ampliar mi territorio hasta allá? ¡Atravesando este río, este lago, más allá de aquel cerro! A partir de este pensamiento, la capacidad ideológica del hombre de recorrer a su capricho la Tierra y lo ultraterrestre, su capacidad física está en contradicción con sus deseos, de allí la tragedia humana. De este problema constante entre la impotencia y la potencia nace la discrepancia de la existencia humana: el hombre es, pues, medio libre, medio prisionero.



Mientras más lejano sea el viaje, se acentuará más la tragedia humana, ya que el deseo de convertirse en movimiento y alcanzar las metas deseadas, se vuelve un imposible. Así el pensamiento se convierte en papel de *médium* entre la tierra y el mundo infinito.



El recorrido es algo parecido: ¿Cómo logra vencer la flecha el obstáculo de la fricción? ¿Cómo puede lograr llegar hasta donde el movimiento jamás tenga fin?

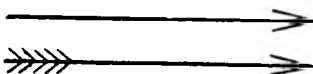
Saber que allí donde hay principio no hay eternidad, sin embargo es un consuelo poder ir un poco más allá, o un poco más allá de lo posible ¡Oh, flechas que les nazcan alas para llegar a su fin, si se cansan antes de llegar a su meta!

La verdadera flecha está formada por:

Un asta,



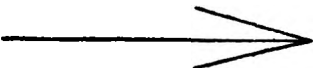
una punta y un timón



La flecha simbólica es una vía.



La punta y el timón.



se unen en forma de timón puntiagudo.

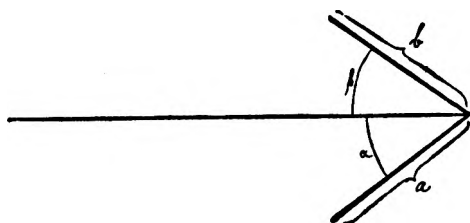
Alfa

Beta

Fig. 71: La igualdad de los largos de las puntas del timón y la igualdad de los ángulos que forman, origina un recorrido recto.

$$a = b$$

=



LA FLECHA

Fig. 72: De acuerdo a los largos y ángulos desiguales se logra un recorrido hacia arriba o hacia abajo.

$a > b$ recorrido
ascendente

$a > b$ recorrido
descendente

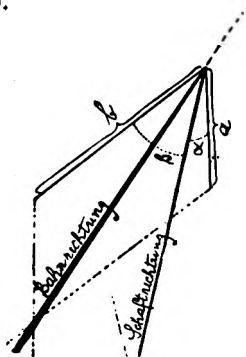
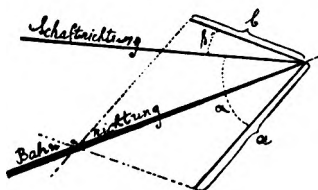


Fig. 73-a: Mientras más pronunciado sea el timón de subida, más marcado será el ascenso.

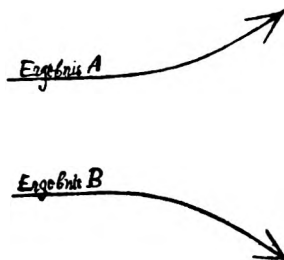
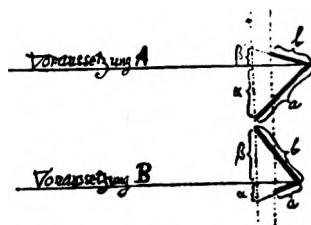


Fig. 73-b: Mientras más pronunciado sea el timón de bajada más lo será el de descenso.

Fig. 74: Dentro de las leyes físicas de la Tierra, una de ellas es la de que todo lo que sube tiene que bajar, ya que, al amiorar la velocidad, la fuerza de la gravedad de la Tierra domina más y más al timón de ascenso, por lo cual la curva terrestre termina siendo una recta, que teóricamente encuentra su fin en el centro de la Tierra.

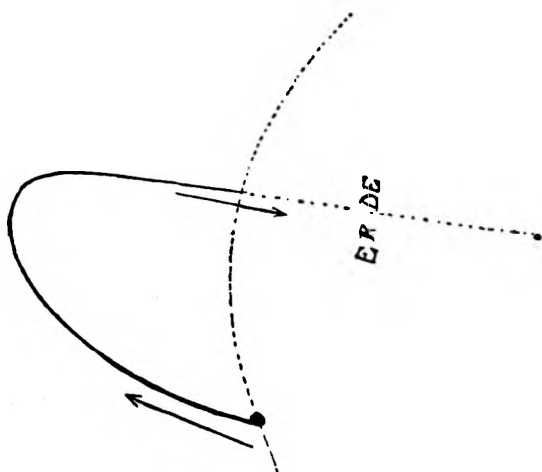


Fig. 75: En oposición con la Fig. 74, la curva cósmica —movimiento infinito— se alejaría más de la Tierra, convirtiéndose si no en círculo por lo menos en elipse.

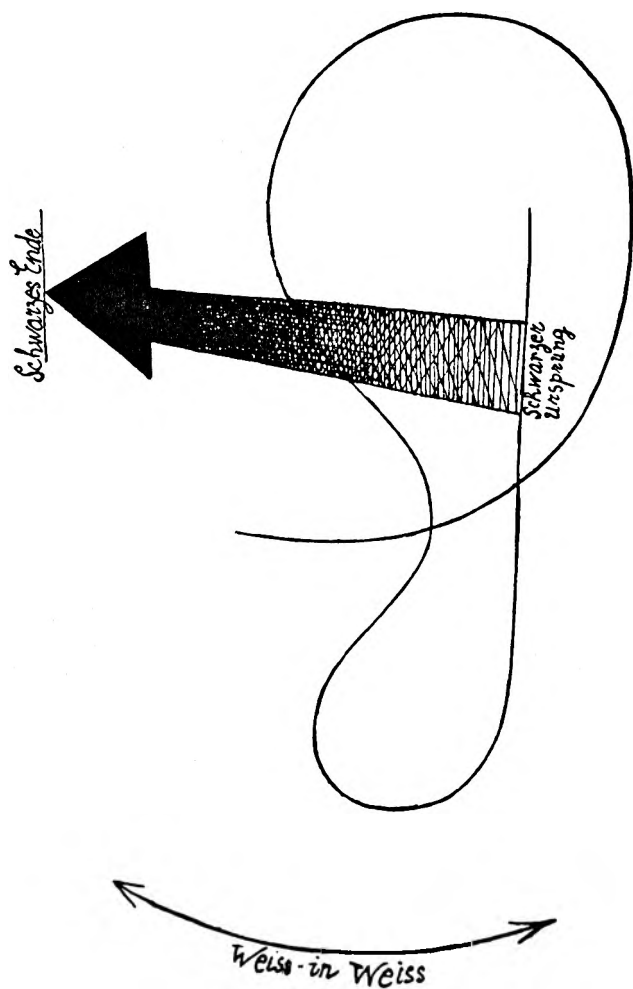


La composición de la flecha se debe al creciente desarrollo de energía, motivado por el color blanco existente, hacia un color negro cuya acción ya está iniciada. ¿Por qué no se da el fenómeno a la inversa? La respuesta sería: el acento reside en la originalidad de la minoría con relación a la universalidad de la mayoría. Esta actúa constantemente, en forma habitual; la primera, en cambio, tiene un efecto discontinuo activo, y la flecha vuela hacia la acción.

Bien ordenada una estructura en ambos sentidos determina la dirección del movimiento de manera tan rápida que debe abandonarse el símbolo capcioso.

Como algo habitual, el ojo recibe el color blanco que satura la vista, sin regocijo alguno, mientras que la vivacidad de la mirada va en aumento desde la peculiaridad de la acción iniciada hasta el final o la culminación de esta acción.

Este extraordinario aumento de energía (en el sentido productivo o gasto de energía (en el sentido receptivo) es determinante respecto a la dirección del movimiento.



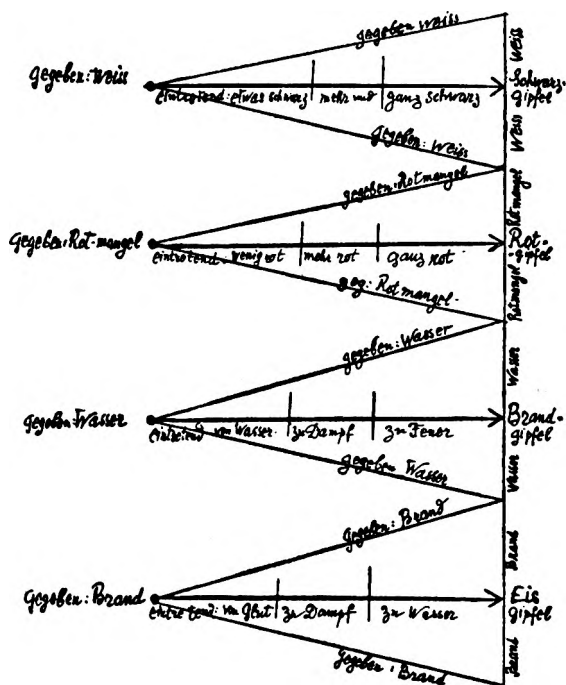
LA FLECHA NEGRA

Esquema de confrontación

LA FLECHA ROJA

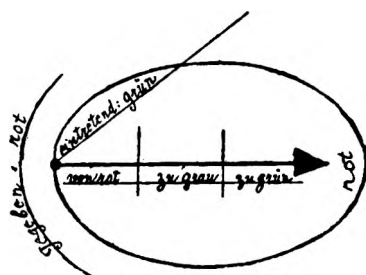
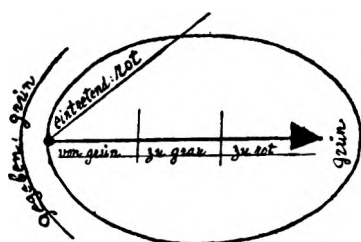
LA FLECHA CALIDA

La flecha se va calentando desde un color tenue hasta la incandescencia.



LA FLECHA FRIA

LA COLORACION VERDE-ROJA DE LA FLECHA



LA COLORACION ROJA-VERDE DE LA FLECHA

Fig. 80: Tabla de caldeamiento de los colores (principalmente desde el azul hacia el anaranjado).

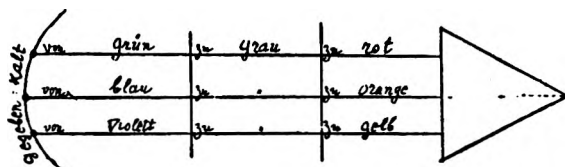
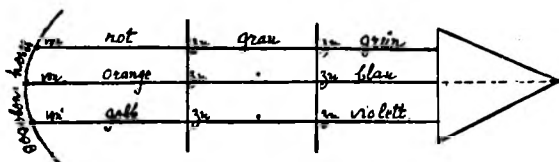
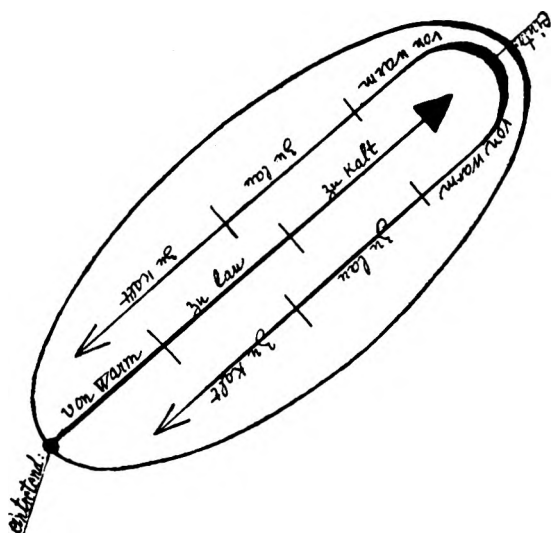


Fig. 81: Tabla de enfriamiento de los colores (principalmente desde el anaranjado hacia el azul).



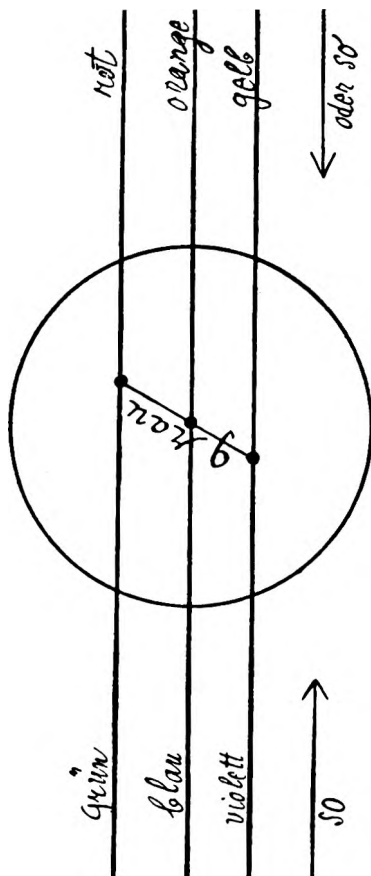
EL ORGANISMO MOTOR

Fig. 82: Los esquemas anteriores (Figs. 76-81) pueden constituir una ayuda para dar una idea de la conformación de los órganos motores de la composición o para la composición misma: el organismo de motor requiere una planificación altamente evolucionada debido a que es un concepto de mayor envergadura. Esa composición podría admitir como ley la acción conjunta de los órganos hacia un todo autónomo, con movimiento pausado o carente de movimiento y sólo llegaría a finalizar cuando se agregasen movimientos contrarios o cuando se encuentra una solución de movimiento infinito. (En el primer caso, ver Fig. 82). (Ver, también, la Fig. 65).



EL MOVIMIENTO INFINITO EN LOS COLORES

Al llegar al movimiento infinito y perder toda importancia la dirección del movimiento, debe, por fuerza, eliminarse la flecha. De ese modo se asocian los casos de calentamiento y enfriamiento. El *phatos* (la tragedia) se convierte en un *ethos*, que une en sí mismo el impulso y su contrario.



Si representamos el movimiento y el contramovimiento o así de esta forma se organiza un centro entrambas, o sea el gris central (Fig. 83). Así, mientras más pura sea la representación del gris, más estrecho se hará su radio de acción, hasta reducirse *teóricamente* y formar un punto.

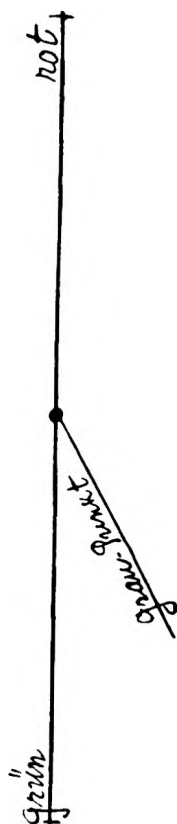


Fig. 84: A la derecha, cerca del punto, se encuentra el color rojo, y a la izquierda del punto gris se halla el verde, lo cual nos lleva a aceptar la siguiente representación desarrollada en la figura 85.

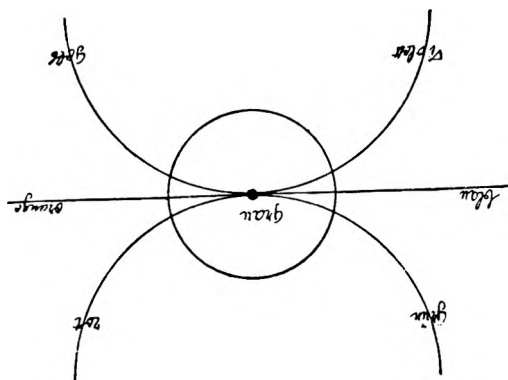


Fig. 85: No siendo lógico poner los pasos *verde-rojo* y *violeta-amarillo* en contraste con el paso *azul-anaranjado*.

Fig. 86: Debido a esto, es necesaria una representación diagonal para las extremas escalas de colores.

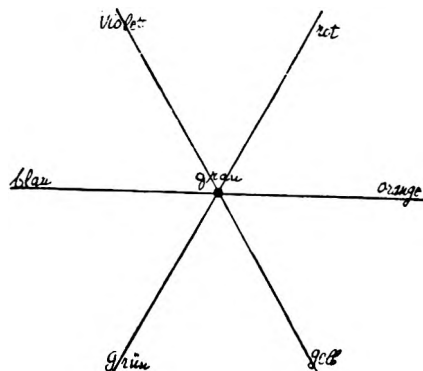
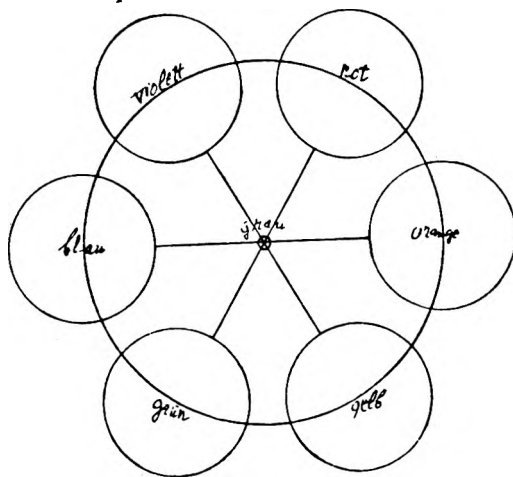
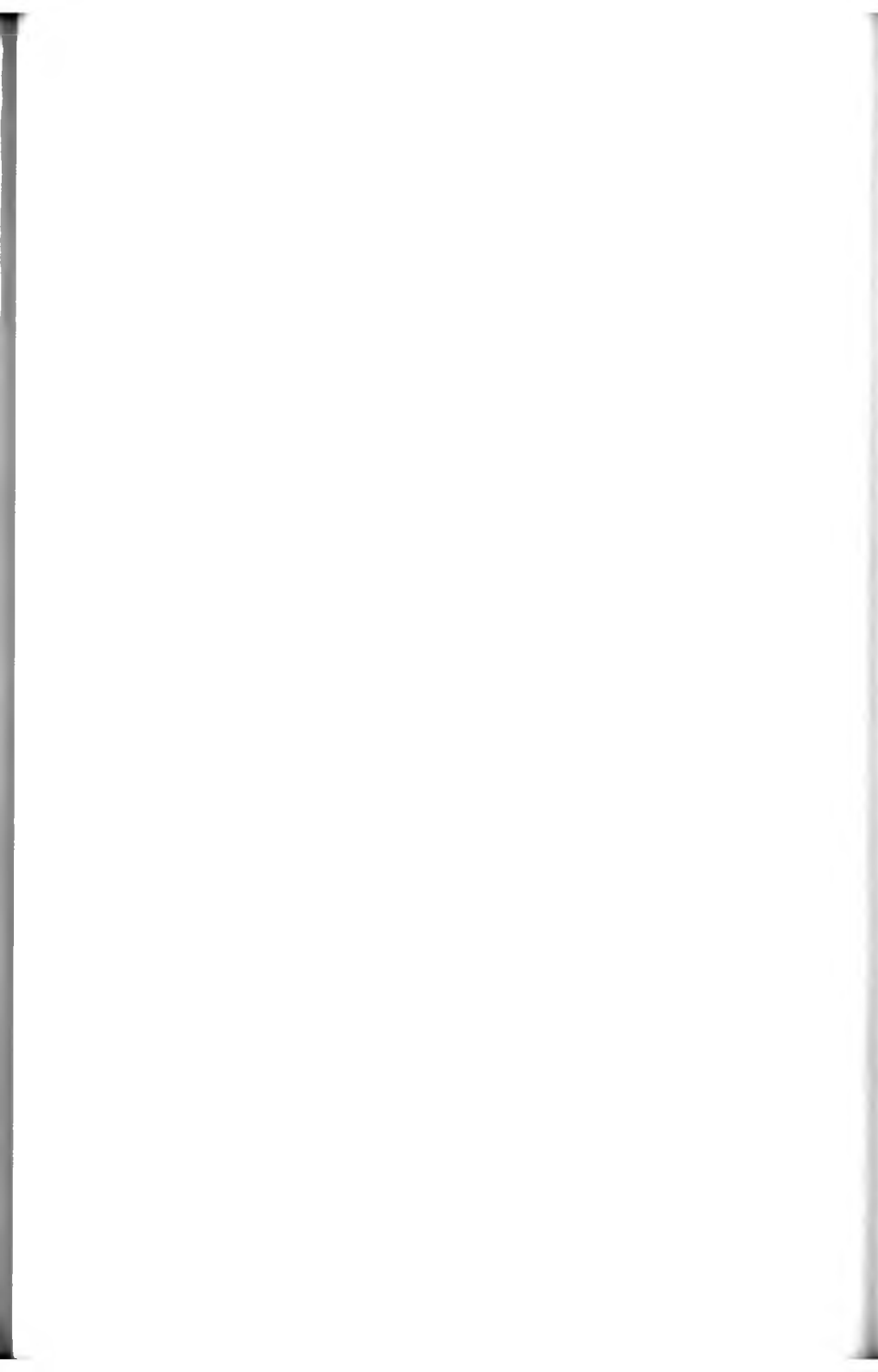


Fig. 87: Llegamos, así, al círculo cromático del espectro en el que toda flecha carece de sentido, pues ya no se trata de conceptos como "hacia allá", sino, más bien, "por todas partes".

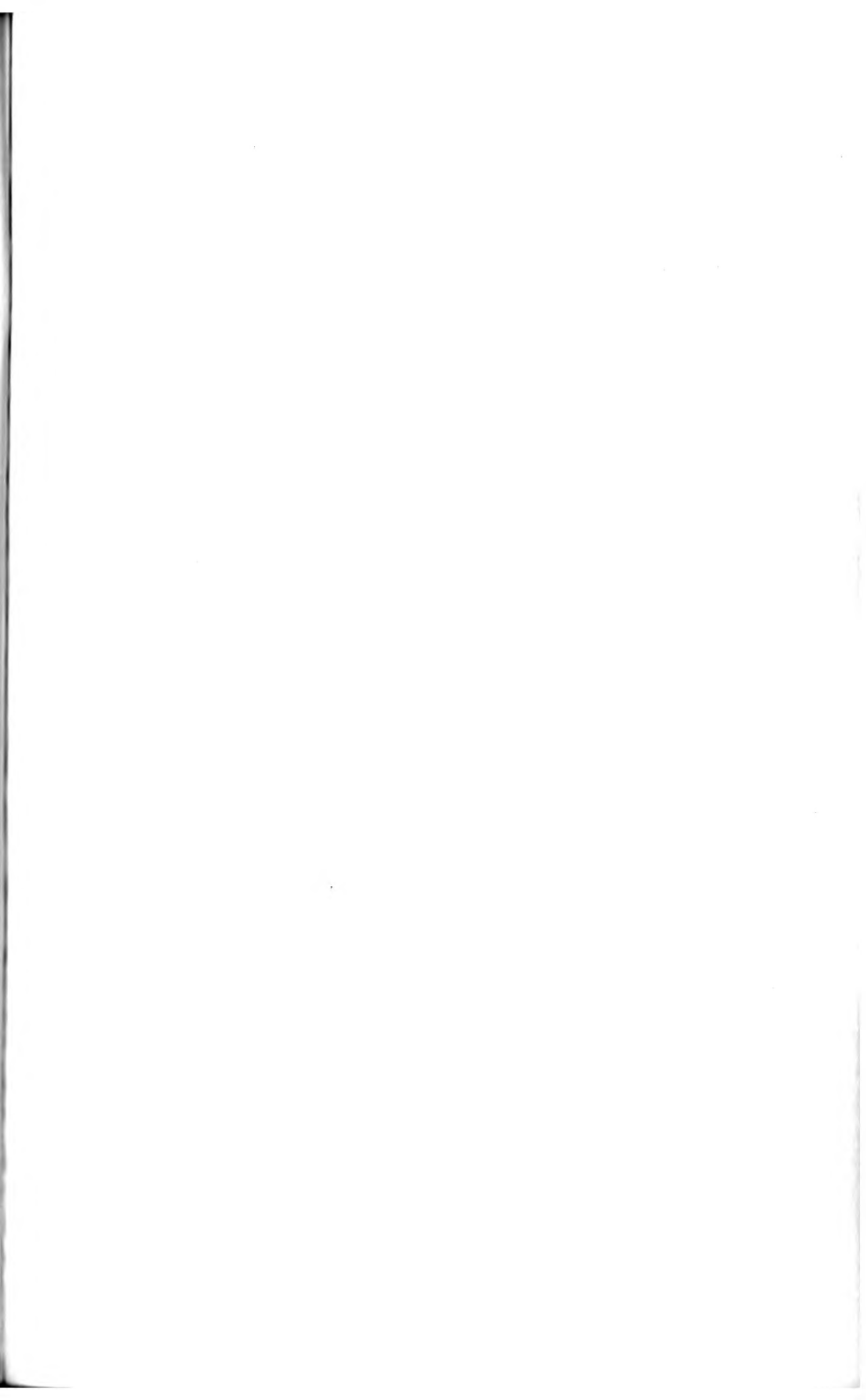




1.
LA PASIÓN POR EL DISCURSO
Cartas a los estudiantes de comunicación
Daniel Prieto Castillo
2.
LA QUERRELLA DE MARTÍN LUIS GUZMÁN
Fernando Curiel
3.
LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA
John Ruskin
4.
RETÓRICA Y MANIPULACIÓN MASIVA
Daniel Prieto Castillo
5.
PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO
Contribución al análisis
de los elementos pictóricos
Wassily Wassilievich Kandinsky
6.
EL ORIGEN DE LA VIDA
Alexander I. Oparin
7.
DISEÑO Y COMUNICACIÓN
Daniel Prieto Castillo
8.
DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE
Wassily Wassilievich Kandinsky
9.
¿QUÉ ES UNA CONSTITUCIÓN?
Ferdinand Lassalle
10.
LA FIESTA DEL LENGUAJE
Daniel Prieto Castillo
11.
LA ENCICLOPEDIA SECRETA
Francisco Guzmán Burgos
12.
EL SUTRA DE LA SERPIENTE
Antigua poesía budista
Carmen Dragonetti
13.
RIZOMA
Introducción
Gilles Deleuze, Félix Guattari
14.
EL SUICIDIO
Émile Durkheim
15.
LA POESÍA DEL QUEBEC
Una introducción
Antonio Urrello
16.
INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA
FANTÁSTICA
Tzvetan Todorov
17.
REALIDAD NATURAL Y REALIDAD
ABSTRACTA
Piet Mondrian
18.
DEMOCRACIA POSIBLE
El diseño político de Max Weber
Griselda Gutiérrez
19.
LAS ACTIVIDADES BÁSICAS DE LAS ARTES
PLÁSTICAS
Juan Acha
20.
LAS FORMAS ELEMENTALES DE LA VIDA RELIGIOSA
Émile Durkheim
21.
EL MIEDO A LA CIRUGÍA
*Guillermo Vasconcelos P.
Mauricio Vasconcelos A.*
22.
COMUNICACIÓN EN LOS VALORES
Eduardo Garza Cuéllar
23.
ALEGORÍA DE LA CREACIÓN
Héctor Ceballos Garibay
24.
LA ÉTICA PROTESTANTE
Y el espíritu del capitalismo
Max Weber
25.
TELENOVELAS, TELEVISIÓN Y COMUNICACIÓN
El caso de México
*Francisco Javier Torres A.
(agotado)*
26.
ZEN Y EL ARTE DE LOS ARQUEROS JAPONESES
Eugen Herrigel
27.
EL POLÍTICO Y EL CIENTÍFICO
Max Weber
28.
EL ORIGEN DE LA FAMILIA
La propiedad privada y el Estado
*Friedrich Engels
(agotado)*
29.
CULTURA Y COMUNICACIÓN
Francisco Prieto
30.
FOUCAULT Y EL PODER
Héctor Ceballos Garibay
31.
LITERATURA E IDEOLOGÍA
El primer Mariano Azuela (1896-1918)
Jorge Ruffinelli
32.
LA LIBERTAD
Arthur Schopenhauer
33.
SOCIOLOGÍA DE LA RELIGIÓN
Max Weber
34.
BREVE HISTORIA DE MÉXICO
De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)
Jan Bazant



*Esta obra se imprimió bajo el cuidado de Ediciones Coyoacán, S.A. de C. V.,
Av. Hidalgo No. 47-B, Colonia Del Carmen, Deleg. Coyoacán, 04100,
México D. F., en julio de 2012
El tiraje fue de 1000 ejemplares más sobrantes para reposición.*



El pintor y dibujante Paul Klee es considerado como uno de los representantes más originales del arte moderno, sus primeros trabajos fueron estudios para paisajes realizados a lápiz, que muestran la influencia del impresionismo; bajo la influencia del cubismo, grabó una serie de *Animales asombrosos*; realizó asimismo aguafuertes en blanco y negro, las insinuaciones de fantasía y sátira de estos trabajos muestran la influencia del expresionismo del siglo xx. Sus pinturas y acuarelas son muestra del dominio de sus armonías cromáticas delicadas y de ensueño, que generalmente usó para crear composiciones sencillas y semiabstractas o incluso efectos que asemejan a mosaicos.

Klee poseía la inteligencia suprema entre todos los artistas modernos y, en la teoría y en la práctica, estableció fundamentos estéticos admirables. Su estilo quedó establecido en sus *Ideogramas* (1916-1918), en sus óleos, en las ilustraciones para *Cándido* de Voltaire. Fue un maestro del dibujo y muchos de ellos son complicadas líneas con un contenido que deriva de una imaginería fantástica o ensoñada; describió la técnica de estos dibujos como "sacar a pasear una línea". Creó elementos fluidos o pájaros con una composición de formas lineales y circulares interconectadas, con un efecto evocador mucho más importante que lo que la propia obra significa.

Pero su obra no se limita exclusivamente a su pintura o dibujo, sino que también abarcó el campo de los escritores teóricos, a los que él mismo consideraba de un "inestimable valor para la posteridad". Al paso del tiempo esta consideración se fue haciendo real ya que, por ejemplo, los textos reunidos en *Bases para la estructuración del arte* no sólo pueden estimarse como teorías para sus discípulos, sino que son la suma de principios básicos para todo el arte moderno. Su obra influyó en los surrealistas posteriores, así como en los artistas no objetivos, y fue una fuente de inspiración fundamental para el nacimiento del expresionismo abstracto.