

TEORIAS DEL ARTE I

UNIDAD I

Texto 1. Oliveras Elena. La cuestión del arte. Capítulo II. Los conceptos principales.

- El concepto de arte
- Arte y belleza en la Antigüedad.
- Arte y belleza en la Edad Media.
- Principales tesis de la Estética moderna
- El concepto de lo feo.

CAPÍTULO II

LOS CONCEPTOS PRINCIPALES

La estética, como ya lo indicamos, comprende dos regiones principales: el arte y la belleza. Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, la belleza tuvo un lugar de privilegio, opacando muchas veces el interés por el arte. Pero desde la Edad Moderna, y más aún en nuestro tiempo, la relación se encuentra invertida: el interés por la belleza resulta eclipsado por la reflexión sobre el arte, consecuencia de los rotundos cambios que, desde los comienzos del siglo XX, se encuentran en las obras.

Mientras la belleza parece no estimular en demasía al pensamiento,¹ las publicaciones y encuentros internacionales relativos a la problemática del arte se multiplican en todas partes. Podríamos concluir que sobre esta cuestión, que supone un permanente reajuste categorial, gira hoy la Estética casi con exclusividad.

1. El concepto de arte

En el siglo XIX nadie podía imaginar que una rueda de bicicleta montada sobre un banco de cocina sería una obra de arte. La pregunta correctamente formulada sería entonces no tanto *¿qué* es arte? sino *¿cuándo* hay arte?, *¿cuándo* algo que, hasta el gesto instaurativo de Marcel Duchamp, era ubicado dentro del campo de lo no artístico pasa a ser obra de arte? En otras palabras: *¿cuándo* algo tiene el derecho de ser considerado *también* arte?²

Podemos decir, con Jiménez, que si bien el concepto de arte no es universal, lo que sí es universal, “en un sentido *antropológico*, es la *dimensión estética*”. En todas las culturas encontraremos diferentes prácticas de representación que utilizan soportes variados: sonidos, palabras, imágenes visuales. Lo que diferencia la cultura occidental de otras no occidentales es, afirma Jiménez, “la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte”.³

A la exaltación de la forma, característica de la idea occidental de arte, se suma en el siglo XX la preeminencia del concepto, lo que hará que, desde en-

tonces, los objetos artísticos ni siquiera tengan ese “parecido de familia” del que hablaba Wittgenstein para referirse a los términos de denotación abierta.

En *The Role of Theory in Aesthetics* (1957), Morris Weitz demuestra que cualquier teoría del arte resulta una “imposibilidad lógica” pues no existen criterios para el arte que sean necesarios y suficientes. En la misma dirección, William Kennick señala en 1958, un poco después de Weitz, que si podemos definir una palabra como “cuchillo” es porque los cuchillos cortan, es decir que tienen una cualidad o función específica común. Ahora bien: ¿cuál es la cualidad o función común de los objetos que hoy se engloban en la palabra “arte”? ¿Cuál es el “parecido de familia” del *ready-made* y *La Gioconda* o cualquier obra “retiniana”, para usar el término de Duchamp?

PROBLEMATICIDAD ACTUAL DEL CONCEPTO DE ARTE

Hasta el siglo XX se sabía, al menos aproximadamente, lo que era arte. El arte *tenía* una definición, pero ésta se ha ido perdiendo principalmente por la violenta ruptura del paradigma estético tradicional operada por Duchamp y multiplicada en la década de 1960. Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*.

La ambigüedad en la definición del arte tiene su contrapartida en aquella segura afirmación de Benedetto Croce de 1912, con la que él da comienzo a su *Breviario de Estética*:

A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma, que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia sobre la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida.⁴

Nada parecido siente Theodor Adorno a fines de la década de 1960. El arte ha dejado de ser “aquello que todos saben lo que es”. De allí que el filósofo alemán sostenga, al comenzar su *Teoría Estética* (1970), que lo único evidente del arte es la pérdida de su evidencia.

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.⁵

¿Por qué las latas *Merde d'Artista* (1961), del artista conceptual Piero Manzoni, que se vendían al peso según la cotización diaria del dólar, o la instalación con doce caballos vivos que Jannis Kounellis presentó en 1969 en la Galería L'Attico de Roma son obras de arte? La respuesta no es sencilla, más aún si pensamos que cada época, como dice José Jiménez en *Teoría del arte*, ha entendido por “arte” cosas muy diversas:

Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que “sabemos” lo que es “arte”, la verdad es que lo que se ha entendido por “arte”, a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como “arte” cosas muy diversas.⁶

Jiménez hace referencia a uno de los casos más controversiales de los últimos tiempos: el de los cadáveres plastinados* del médico Gunther von Hagens. Los cuerpos que él presenta son cuerpos humanos reales, cadáveres tratados con una técnica especial de conservación. ¿Estamos realmente ante obras de arte? No caben dudas de que se exhiben *como* tales en museos y galerías y que su autor se presenta *como* artista vistiéndose a lo Joseph Beuys con su clásico sombrero y chaleco, es decir, ostentando una “imagen” de artista. Al respecto, señala Jiménez:

No resulta muy aventurado pensar que el doctor Von Hagens esté explotando una presentación pública de su figura que se aproxime a la de un “artista”, para así conseguir un mayor impacto publicístico y mediático de sus exposiciones. ¿Estamos ante “un artista de la anatomía”? Los medios de comunicación dudan, en efecto, y se preguntan si “esto es arte”, extendiendo subliminalmente entre el público masivo la idea de que “no hay límites”, o de que hoy puede ser arte “cualquier cosa”.⁷

¿Podríamos afirmar que efectivamente “no hay límites”? ¿Acaso todo es o puede ser arte? Si es verdad que todo es arte, nada es arte, podríamos decir también. Deberíamos quizás aceptar la existencia de ciertos límites, principalmente los que bordean la ética (aceptada). Hasta hace poco, la muerte era el lugar de lo privado, quizás el último bastión de la intimidad y del pudor en un mundo donde todo tiende a disolverse en lo público, consumido por la voracidad de los medios masivos y del *marketing*.⁸ ¿Mostrar la muerte no sería violar ese bastión de lo privado? ¿Podría o debería esto ser aceptado? La respuesta sigue abierta.

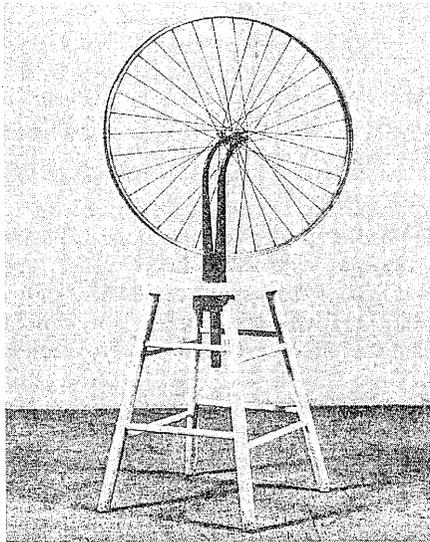
Recordemos que hace casi treinta años, Hans G. Gadamer sostuvo que el arte ha dejado de ser para nosotros un “lenguaje de formas comunes para contenidos comunes”.⁹ No existe, en consecuencia, comprensión colectiva de la obra del artista: a éste lo define su desarraigo y a sus productos la necesidad de justificación.

Es precisamente la necesidad de justificar el arte lo que guía a Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1977). El título puede resultar equívoco, ya que el texto da cabida no sólo a lo bello sino también, y principalmente, al arte. De él se ocupa explícitamente el autor en la segunda sección del libro, desplegando su

* La plastinación es una técnica de conservación de cadáveres desarrollada por el anatomista Von Hagens y utilizada en centros de investigaciones médicas de todo el mundo. Consiste en la sustitución de líquidos del cuerpo por polímeros sintéticos, lo que permite mostrar órganos, músculos y tejidos al desnudo. Los cuerpos adquieren rigidez y son exhibidos en distintas posiciones (parados, acostados o sentados, como si estuvieran conversando o jugando al ajedrez).

propia posición que consiste en justificar, desde un punto de vista antropológico, la necesidad perenne del arte. (Sus ideas sobre este tema serán detalladas en nuestro último capítulo.)

La primera sección de *La actualidad de lo bello* se presenta como un ajuste de cuentas con Hegel o, más exactamente, con su idea de “carácter de pasado del arte”. Gadamer pasa revista a las distintas circunstancias que llevaron a los filósofos a poner en duda la necesidad del arte. En el siglo XX, en momentos previos a la Primera Guerra Mundial, la circunstancia decisiva fue, dice Gadamer, el *shock* estético de Marcel Duchamp (1887-1968).¹⁰ Con sus *ready-mades*, la extensión de la palabra “arte” se torna dramáticamente ambigua. En efecto, los objetos que este término abarca parecen no tener nada en común. ¿O existe acaso, a primera vista, una denotación común a una escultura tradicional y a la *Rueda de bicicleta* (1913) de Duchamp?



2. Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette* (Rueda de bicicleta), *ready-made*: rueda de bicicleta, diámetro 64,8 montada sobre un taburete de 60,2 de altura, 1913. © ADAGP, París, 2005

Cuando Duchamp firma productos de series industriales (un secador de botellas, un mingitorio, una pala de nieve), está negando abiertamente la categoría de la producción individual. La firma del que ejecuta, la que daba cuenta precisamente de la individualidad de la obra, es el hecho depreciado por el artista. A firma Peter Bürger:

La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado de arte, que atribuye más valor a la firma que a la obras sobre la que ésta figura, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los *ready-mades* de Duchamp no son obras de arte, son manifestaciones.¹¹

En el complejo panorama del arte del siglo XX —desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los 60 y los 90— la aplicación de la palabra arte, como “arte estético”, resulta totalmente inadecuada e impropia. Al recibir la pesada herencia del concepto de *aisthesis* (sensación), el término “arte” difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones. El arte no es sólo sensación sino también “cosa mental”. “*Si dipinge col cervello*” (se pinta con el cerebro),¹² sostuvo Leonardo, uno de los artistas que mejor vio la importancia del componente intelectual en la producción artística. Aparece entonces como inactual la contraposición de la Antigüedad entre conocimiento mental (*noésis*) y el sensorial (*aisthesis*). Quintiliano (ca. 35-ca. 95) sostuvo que “los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona” (*Institutio Oratoria*, II, 17, 4). Pero el placer, lo sabemos bien, no está disociado de la teoría. Por el contrario, encuentra en ella su fundamento. Hablamos entonces de un “placer intelectual” o “teórico”. Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia, si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos.

La *Pequeña apología de la experiencia estética* de Jauss se funda, precisamente, en la necesidad de superar la oposición goce-reflexión. El goce del arte no es una cosa y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia artística, otra. Decir, como se dijo, lo contrario, es un “argumento de mala conciencia”, por lo cual el objetivo de Jauss es “restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte”.¹³ Escrita en 1972, dos años después de la *Teoría estética* de Adorno, su “apología” —enfrentada a las estéticas de la negatividad y de la seriedad intelectualista, desde Platón hasta Adorno— es una defensa apasionada del placer reflexivo. En *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, un texto clave para la teoría de la recepción, sostendrá Jauss que el espectador de un *ready-made*, sólo puede disfrutarlo “en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar”. En casos como éste, concluye, “el comportamiento teórico se convierte en estético”.¹⁴

ALGUNOS RASGOS DEFINITORIOS

A lo largo de la historia se intentó definir al arte desde diversas perspectivas. En su *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*,¹⁵ el esteta polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) intenta abarcar diferentes aspectos resaltados en las obras, presentando los siguiente rasgos definitorios:

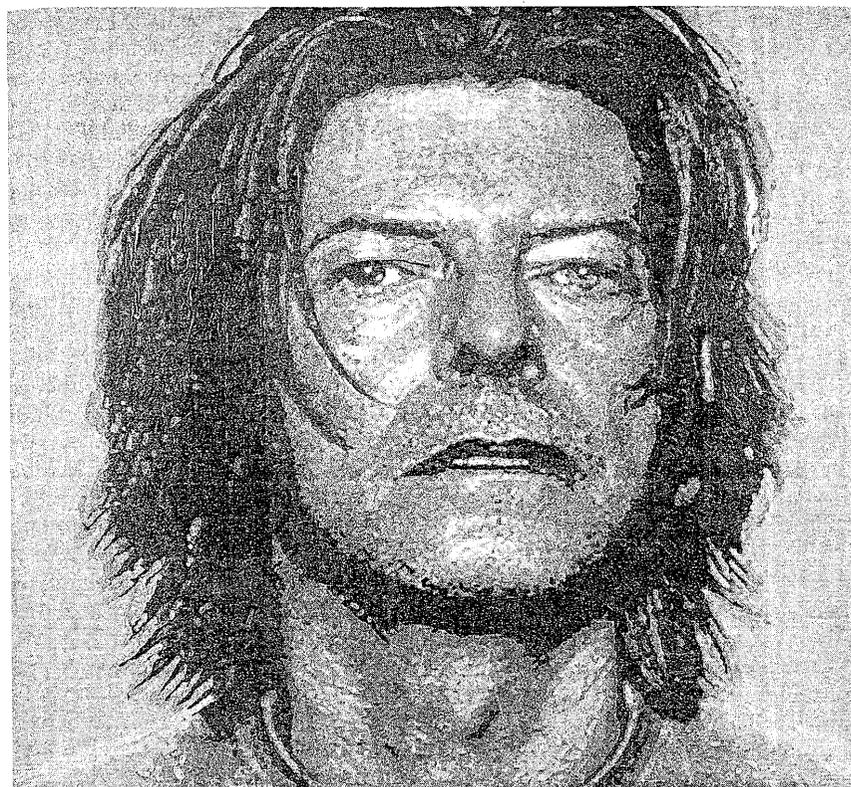
El rasgo distintivo del arte es que produce belleza. Encontramos esta idea

desarrollada en el Renacimiento. Leone Battista Alberti (1404-1472) exige al pintor que haga converger todas las partes de su obra “hacia una belleza única”. Es este canon el que, aceptado al menos hasta el siglo XIX, está en la base de la expresión “bellas artes”. Pero no siempre lo bello y el arte se asocian. En el siglo XIX Karl Rosenkranz incluye también a lo feo en el terreno del arte. Si lo feo no tuviera lugar en el campo estético, quedarían fuera de él artistas de la importancia de Bosch, Brueghel, Goya, Géricault, Picasso y, dentro del arte argentino, de Berni, Eguía, Gómez o Noé.

El rasgo distintivo del arte es que representa o reproduce la realidad. Es la definición sustentada por Platón y Aristóteles. Dos mil años más tarde, Leonardo dirá en su *Trattato della Pittura* (frg. 411): “La pintura más digna de alabanza es aquella que está lo más posible de acuerdo con lo que representa”. Cuando en 1747 Charles Batteux escribe *Les beaux arts réduits à un seul principe* (Las Bellas Artes reducidas a un solo principio), piensa en el rasgo común de la imitación. Considera Tatarkiewicz que esta segunda definición, tan popular en los viejos tiempos, no es hoy más que “una reliquia histórica”.⁶ Esta apreciación de Tatarkiewicz merece que nos detengamos. No estamos de acuerdo con ella. ¿Acaso la aparición del hiperrealismo, en la segunda mitad de los años 60, no está mostrando que la imitación es mucho más que una “reliquia histórica”? Además, la presencia de un hiperrealismo extremo, casi exasperante, en artistas de la joven generación, ¿no pone también de manifiesto la actualidad de lo que Tatarkiewicz consideraba una antigüedad?

Como los pintores hiperrealistas, los tres artistas “del siglo XXI” que integran el colectivo Mondongo,⁷ producen obras con *apariencia* notoriamente fotográfica. Así, visto a una cierta distancia, el *Retrato de David Bowie* parece ser una fotografía. Todo resulta como si, cuando ingresamos en la sala de la galería, descubriéramos que estábamos equivocados: que la muestra que pretendíamos ver no era, en realidad, de pintura sino de fotografía. Pero unos segundos después, a medida que nos acercamos a la obra, se produce un sorprendente efecto de transmutación; comenzamos a ver los materiales empleados —en este caso, purpurina sobre madera— en lo que creíamos era la superficie plana del papel fotográfico. ¿Para qué la mimesis si ya está la fotografía con su (aparentemente insuperable) efecto de realidad? Sucede que, en la obra del grupo Mondongo, el tema es no sólo lo que la imagen representa; también es “tema” la extravagante materia de representación que comenta e *hiperboliza* los contenidos, haciéndolos hablar a viva voz. No es casual que el retrato de David Bowie haya sido realizado con materiales glamorosos y brillantes —polvos similares a los que la estrella de la canción utiliza en su maquillaje— o que los retratos de los reyes de España hayan sido realizados con pedazos de vidrio pintados, que dan la ilusión de espejitos de colores (aludiendo a la Conquista de América).

El rasgo distintivo del arte es la creación de formas. Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco*, afirma que: “nada debe exigirse a las obras de arte excepto que tengan forma”. Según Tatarkiewicz, de todas las definiciones ésta es la más “moderna”. En su *Vie des formes* (1943), Henri Focillon sostendrá que “la obra de arte sólo existe como forma”.⁸ En el capítulo IV, dedicado a las ideas estéticas de Kant, retomaremos la cuestión de la importancia de la forma en el juicio de gusto.



3. Grupo Mondongo. *Retrato de David Bowie*, purpurina sobre madera, 150 x 150, 2003.

El rasgo distintivo del arte es la expresión. Uno de los principales defensores de esta definición, relativamente reciente, fue Benedetto Croce. También fue defendida por artistas como, entre otros, Kandinsky. El problema sería que con ella todo el arte racionalista y conceptual quedaría afuera.

El rasgo distintivo del arte es que produce la experiencia estética. Si la definición anterior pone el acento en el creador, ésta lo hace en el receptor. El espectro de respuestas posibles es muy amplio, desde la contemplación a la actividad teórica (como es requerida por gran parte del arte actual).

El rasgo distintivo del arte es que produce un choque. Esta definición también tiene en cuenta al espectador, concretamente al efecto que las obras contemporáneas producen en él. Es la más reciente de todas, si bien fue enunciada tempranamente por Valéry.

Con el trasfondo de estas definiciones, Tatarkiewicz enuncia la propia: “Una

obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque”.¹⁹ “Arte” es, asimismo, aquello que proporciona “alimento espiritual”.²⁰ Desde este punto de vista el aporte de Shakespeare es mayor que el de una taza hermosa. Miguel Ángel sostuvo que la obra “inicia un vuelo hacia el cielo” y André Malraux que el arte constituye “el mundo de la verdad sustraído del tiempo”.

Insiste Tatarkiewicz en que “arte” es el producto de “una actividad humana consciente”.²¹ Distinguimos así entre una obra de arte creada por el hombre y un producto de la naturaleza (salvo que identifiquemos artista y naturaleza, como lo hace Kant al hablar del don innato del genio). Pero no debemos perder de vista que no siempre lo que el mundo del arte considera obra de arte es el producto a una intención artística consciente. Luis Juan Guerrero se refiere al crucifijo catalogado como obra artística, que pasa a ser patrimonio de un museo de arte o de una colección sin que su autor haya tenido la más mínima conciencia de haber realizado una obra de arte. Al describir su idea de “insularidad imaginaria”, Guerrero afirma que cuando contemplamos algo como obra de arte, la desligamos de todas las vinculaciones que pudieron darle origen. Dejamos que ella se exhiba por sí misma “en todo su esplendor”. De esta manera, en la medida en que el crucifijo se desprende, por su “empuje propio”, del mundo de la fe religiosa que lo ha creado, puede llegar a convertirse en obra de arte.²²

Otra relación de interés es la que se produce entre la actividad consciente del artista y el azar. En su *Tratado de la Pintura*, Leonardo recuerda lo que decía Botticelli: que con sólo arrojar espontáneamente una esponja húmeda contra la pared, podemos conseguir un bello diseño. Pero esa mancha de colores no sería una obra de arte, a menos que la introducción del movimiento azaroso obedeciera a un programa consciente del artista. La participación del azar como factor decisivo de la creación tiene uno de sus mejores ejemplos en el dadaísmo. Un caso paradigmático es el de Tristán Tzara, quien en su *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920) presenta una serie de pasos para la inclusión del azar en la construcción de la poesía.²³ Otro caso paradigmático, en el campo de la música, es *4'33*” de John Cage, obra en la que se incluyen los ruidos aleatorios de la sala de conciertos. También en algunos trabajos conjuntos de Cage, Cunningham y Rauschenberg, la incorporación del azar es el eje de la metodología de trabajo: cada uno compone individualmente —música, coreografía, vestuario— en un tiempo determinando de antemano y recién reúnen sus producciones en el ensayo general.

2. Arte y belleza en la Antigüedad

El concepto de arte no es, como vimos, ni universal ni eterno; cambia según las culturas y los tiempos históricos. El término *téchne*, de uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a.C., cubría un campo de objetos mucho más vasto que nuestra palabra “arte”, con la que generalmente es traducido. No hay en él nada que recuerde la restricción de un sistema de objetos “artísticos”.

Analizaremos el concepto griego de arte a través del pensamiento de Platón y de Aristóteles. Ellos son, sin lugar a dudas, los dos primeros y más sobresalientes teóricos de la *téchne* en Occidente. Recordemos que mientras Aristóteles ejerce influencia en la filosofía posterior por sus ideas relativas al arte, Platón hace otro tanto, principalmente en el neoplatonismo, por sus ideas relativas a la belleza.²⁴ La posición justificadora del arte en Aristóteles contrasta con la posición crítica e intransigente de Platón. Señala Emilio Estiú:

[...] desde Platón hasta Bergson nos encontramos con el hecho de que a mayor acentuación metafísica de lo bello corresponde una menor justificación del arte.²⁵

Platón llega al extremo de pretender expulsar a los artistas que, en su república ideal, no respeten las leyes eternas, privilegiando el impulso de su (efímera) subjetividad.

EL CONCEPTO EXTENDIDO DE *TÉCHNE*

Puede resultar extraño el hecho de que si bien los griegos vivían rodeados de templos y de esculturas, y eran educados por los relatos de Homero, no existía en Grecia una palabra especial para designar al “arte”. El escultor era un *technítes*, un artífice, tanto como el carpintero o el constructor de barcos. No tenía la palabra *téchne* el sentido ilustre y excluyente de nuestra palabra “arte” (ni de lo que después se identificaría como “bellas artes”). El artista no aparecía como alguien especial, diferente de los demás. Y si bien en el siglo VI a.C. aparecen las primeras firmas de artistas, las obras así destacadas no alcanzarán nunca la cúspide sacralizante del Renacimiento, tal como las describe, a través de fabulosas anécdotas, Giorgio Vasari en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550).

El término *téchne*, que cubría una amplia gama de oficios y de técnicas, designaba una habilidad productiva, una destreza tanto mental como manual. De allí que Wladyslaw Tatarkiewicz concluya que “maestría”²⁶ o “técnica”²⁷ son términos que servirían, mejor que “arte”, para traducir la palabra *téchne*.

Al no haber sido equipado suficientemente por la naturaleza, el hombre debía recurrir a las *technai* para mejorar sus condiciones de vida. El escultor, el poeta, el médico, el ebanista, todos tenían en común el trabajar por el bien de los hombres y, en consecuencia, de la *polis*.

Observa Gadamer que nunca debemos subestimar lo que las palabras puedan decirnos, ya que ellas condensan experiencias de una determinada comunidad y hablan de un pensar consumado.²⁸ La inexistencia de una palabra especial que, en Grecia, nombrara al arte da cuenta de su efectiva integración en la sociedad.

Ars (término del que deriva nuestra palabra “arte”) es el correspondiente latino del griego *téchne* y, al igual que éste, posee un amplísimo significado. Designa, hasta el siglo XV, actividades ligadas a distintos oficios y ciencias

(véase *infra*). Se aplica a la técnica, al *métier*, al saber-hacer. Se habla, por ejemplo, del “arte” (*ars*) del ebanista o del cazador y hasta del arte de seducir.

Traducir *téchne* o *ars* por “arte” implica una violenta reducción del sentido original y es motivo de más de un equívoco. Esto ocurre cuando se utiliza ese término en el sentido restringido que hoy le damos, para hacer referencia a lo que en otras culturas poseía una vasta denotación.

EL CONCEPTO DE MÍMESIS

El concepto de arte está íntimamente ligado al de *mímesis*. Así, dentro de las *téchnai* se encuentran las *téchnai mimetikáí* (artes de imitación).

La palabra *mímesis* (imitación) aparece ya en los pitagóricos, quienes afirmaban que las cosas *imitan* o *representan* números. Aristóteles manifiesta que cuando Platón habla de “participación” (*méthexis*) de las cosas en las Ideas indica una relación semejante a la expresada en el término pitagórico *mímesis*.

¿Es correcto traducir *mímesis* por “imitación”? Observa W. K. Guthrie que el antiguo significado de *mímesis* alude no sólo a la “imitación” sino a la “representación”, como lo muestra la relación del actor con su papel.

La relación entre un actor y su papel no es exactamente imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos. Pero aún hay más. El drama se inició, y continuó, como un ritual religioso, y no podemos esperar comprender el pensamiento pitagórico, si nos permitimos el lujo de olvidarnos de que también fue primariamente religioso. En las representaciones dramáticas más primitivas y sencillas, los hombres representaban a dioses o espíritus con fines religiosos. Lo que acontecía a los participantes de esa representación era que el dios en persona se introducía en ellos, los poseía y actuaba a través de ellos.²⁹

El sentido de *mímesis* en sus comienzos fue, por lo tanto, más profundo que aquello que podría indicar la palabra imitación. “Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista”, afirma Tatarkiewicz.³⁰ El papel que el actor debía representar se introducía en él, lo poseía y actuaba a través de él. Lo mismo sucedía con la mímica y las danzas rituales de los sacerdotes en el culto dionisiaco; el Dios se introducía en ellos. Sería más exacto, entonces, decir que eran “representantes” y no “imitadores”. Con el paso del tiempo, el término *mímesis* experimenta un giro laico y se extiende a las distintas formas del arte, a la música, a la poesía y a las artes plásticas.

Mímesis, en síntesis, puede significar tanto “representación” (en su sentido más profundo) como “imitación” (*imitatio* en la traducción latina). En el Renacimiento la imitación “naturalista” se convertiría en un concepto básico de la teoría del arte. Así la encontraremos en Giorgio Vasari, Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci.

Más allá del *cómo* se imita, el mayor problema que plantea el concepto de imitación es el *qué* se imita. ¿Acaso lo que se imita es la apariencia de los hechos empíricos (Platón), lo universal (Aristóteles), el “alma” de lo representado (Schelling)? ¿La imitación es copia —fotográfica— de la forma externa de un objeto o interpretación transformadora? La forma exterior de las cosas, de acuerdo a Kandinsky, debía resolverse en energía interior. Y en una dirección coincidente Klee sostenía que el arte “no reproduce lo visible, sino que *hace visible*”.

En *Meditaciones sobre un caballo de juguete*,³¹ Ernst Gombrich (1909-2001) vuelve al viejo tema de la imitación para cuestionar la idea de copia de la apariencia externa. Más importante es “lo que se sabe” que “lo que se ve”. El *hobby horse* (un simple palo de escoba) es uno de los juguetes más universales de la cultura occidental. Si logra imitar al caballo no es por su fidelidad a la apariencia externa sino por lo que sabemos del animal: que puede ser cabalgado. Más que una forma exterior, lo que el *hobby horse* está imitando, entonces, es una función (la de cabalgar), para lo cual basta una imagen mínima de alusión al caballo real.

PLATÓN: MÍMESIS Y EIDOLOPOIETIQUÉ (PRODUCCIÓN DE IMÁGENES)

Los que producían las *téchnai mimetikáí* (artes de imitación) eran los *mimetés* (imitadores). Estos productores de *eidola* (imágenes) estaban alejados de la verdad y de lo real; ellos no hacían cosas útiles (utensilios, muebles, etc.) sino, como observa Platón en el *Sofista* (255 b-c), meras ilusiones, fantasmas o simulacros de esas mismas cosas.

Para entender en profundidad el concepto platónico de *mímesis*, en el que se incluyen diferentes manifestaciones del arte (visuales, musicales, literarias), debemos prestar especial atención a las cualidades de irrealidad y de ilusión que Platón le asocia. *Mímesis* supone, en efecto, no sólo la producción de algo irreal sino también que eso irreal debe dar ilusión de realidad.³²

No deja de ser significativo, en tiempos en que se discute con insistencia la relación real-virtual, el hecho de que Platón haya descubierto en el arte su cualidad esencial de *eidolopoietiké* (producción de imágenes). Reconoce lo que hoy llamamos “virtualidad” del arte, su ser ficcional; examina el *ser* del arte en su sentido más actual.

La pintura, *téchne* de la mentira, es una *mímesis phantastiké*. Como sostiene José Jiménez, en el capítulo “La invención del arte” de su *Teoría del arte*, la categoría de *mímesis* “indica mejor que ningún otro término la cristalización de la *emancipación formal de la imagen*, lo que he llamado el descubrimiento del arte”.³³ Paralelamente, el pintor es una especie de prestigeador o mago que busca asombrar produciendo una suerte de encantamiento que le permitirá ascender socialmente, obtener fama y riqueza. Si es diestro, dice Platón, logra el engaño (598 c), al igual que los hechiceros.³⁴ La pintura, en definitiva, es lo contrario de la verdad, es una falsificación. Lo que vale para el arte visual alcanza también a la literatura. Homero imita la virtud del héroe pero no sabe producirla en la *polis* y, además, imita a veces lo más vil del ser humano, por lo cual

sus obras no pueden servir a la educación de los jóvenes. No ayudan a despertar en éstos el amor a la verdad y al bien.

José Jiménez sintetiza las ideas platónicas al escribir:

El *lógos*, pensamiento-lenguaje, y el *eidós*, la esencia de las cosas, la forma constitutiva, se oponen en su pensamiento a la *mímesis* y al *eidolon*, ubicados en el terreno de la mera apariencia, y, por tanto, propiciadores del alejamiento de la verdad. Habrá que esperar a Aristóteles para que se produzca el reconocimiento filosófico de la autonomía y legitimidad de la *mímesis*, de la producción de imágenes, y de su importancia tanto cognoscitiva como ética, antropológica en definitiva.³⁵

La esencial ambigüedad del universo de la imagen, al dar la ilusión de ser (y no ser), contradice el ideal racionalista de precisión del *lógos*. Veintitrés siglos serán necesarios para que Nietzsche, el anti-Platón, invierta los parámetros y considere al arte como la actividad propiamente metafísica del hombre.

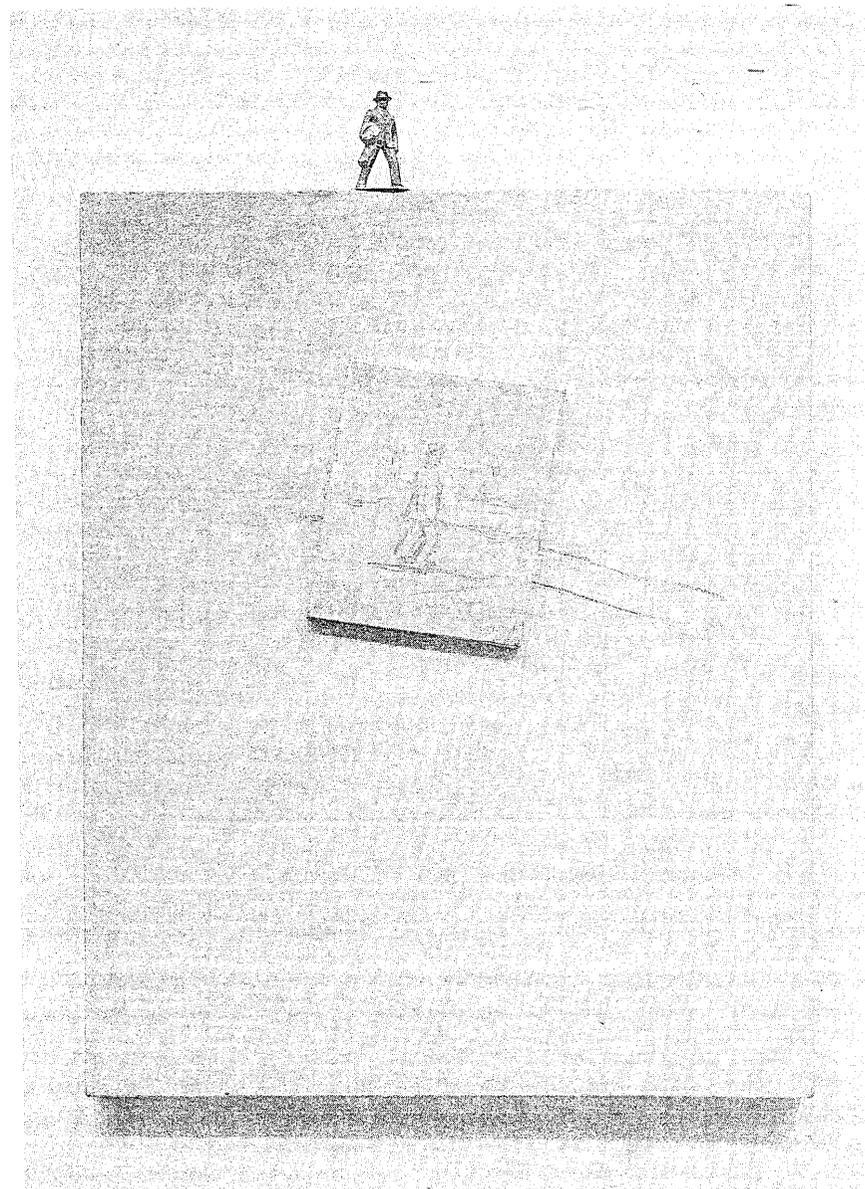
Pero antes de impugnar sin más el rigorismo platónico, sería importante reflexionar sobre los efectos indeseados de la saturación icónica en un mundo como el nuestro, cada vez más virtual, teñido de la misma *ambigüedad* característica de las imágenes. Esta cuestión es el *leit motiv* de obras de artistas contemporáneos como Peter Halley, Tom Friedman, Augusto Zanella, Jaime Davidovich o Liliana Porter, entre otros.

En *The Way* (El camino) de Porter, lo “real” aparece como un estado transitorio de las cosas. Podemos leer la imagen (virtual) del hombre dentro del cuadro como imitación bidimensional de la pequeña estatuilla (real) ubicada fuera del cuadro, pero ésta podría ser vista, a su vez, como imitación (virtual) de otro modelo (real): el ser humano. Y éste, a su vez, podría ser imitación (virtual) de otro modelo (real) y así, recordando a Borges, seguiríamos un encadenamiento inagotable. Podríamos percibir también distintos grados de realidad en la línea del camino. ¿Acaso la del bastidor más pequeño, pegado sobre otro de mayor tamaño (que le sirve de fondo), sería menos real que aquella que se prolonga en éste?

LA METÁFORA DEL ESPEJO

En el último libro (X) de *República*, Platón presenta su teoría de la imitación como reflejo en el espejo. Nos dice que tomando un espejo y haciéndolo girar hacia todos lados, enseguida se verá el sol, lo que hay en el cielo, la tierra, las plantas, los animales (596 d-e). Las imágenes que produce el artista, como las imágenes del espejo, explica Massimo Cacciari (1944), son simples “fenómenos”.

Lo que produce el espejo son simples “fenómenos” (*phainόμενα*), no seres (*τὰ ὄντα*) según la verdad (*τὰ ἀλήθεια*), conformes a la verdad. Se trata aquí de un pasaje decisivo donde es cuestión de nuestra visión misma del mundo. Lo que



4. Liliana Porter. *The Way* (El camino), óleo y carboncillo sobre tela con ensamblado, 79 x 51,4, 1991.

aparece en el espejo (lo que constituye el *fenómeno* del espejo) no es conforme a la verdad; su ser no es el ser en verdad. *Alétheia* significa aquí la dimensión de la manifestación y de la presencia, la no-latencia de lo que ha sido perfectamente producido fuera del Leteo,³⁶ fuera del escondite y del olvido. El Fenómeno (los *phainomena* del espejo) indica pues un “negativo”, una ausencia: lo que no está efectivamente presente, lo que no tiene la consistencia real del “que es”. Los *phainómena* son las cosas en su no-aparecer de verdad.³⁷

El espejo produce fantasmas; no corresponde a lo que es en verdad. Pero entonces, tomando en cuenta esa falencia, Cacciari saca esta importante conclusión: “hablando propiamente sólo el espejo *crea*”.³⁸ El espejo, precisamente, no ofrece nada más que imágenes, puras imágenes, es decir, *creaciones*.

Que el arte, según Platón, no es conforme a la verdad, se encuentra resumido en un fragmento del libro VI de *República* (509 d-511 e), cuyo esquema presentamos.

Entes		Facultades de conocimiento	
Idea del Bien			
Mundo inteligible	Ideas morales y metafísicas	Inteligencia (<i>nóesis</i>)	Epistéme (ciencia)
	Ideas matemáticas	Entendimiento (<i>diánoia</i>)	
Mundo sensible	Cosas sensibles (propiamente dichas)	Creencia (<i>pístis</i>)	Dóxa (opinión)
	Imágenes	Imaginación (<i>eikasía</i>)	
No-ente		Ignorancia absoluta	

De acuerdo a lo que se conoce como “paradigma de la línea”,³⁹ que cubre desde la zona de la nada hasta la del ser en toda su plenitud, desde la ignorancia absoluta hasta el conocimiento absoluto, se ubican distintos grados del ser y del conocer. Las secciones son desiguales para simbolizar el mayor grado de realidad y de verdad que tiene el mundo inteligible en relación al sensible.

El esquema se encuentra coronado por la Idea del Bien, a la que Platón llama “Idea de las Ideas”. Mientras las Ideas son únicas (una sola idea de belleza, una sola idea de igualdad, etc.), inmutables, necesarias, universales y eternas,

las cosas sensibles son múltiples, mutables, temporales, contingentes y particulares, todas copias de la única Idea.

En el Libro X de *República*, Platón ilustra la degradación ontológica del arte a través del ejemplo de las tres camas. Nos dice que existe en el mundo empírico una multiplicidad de camas, mientras que en el mundo suprasensible encontramos la Idea* de cama, única y esencial.

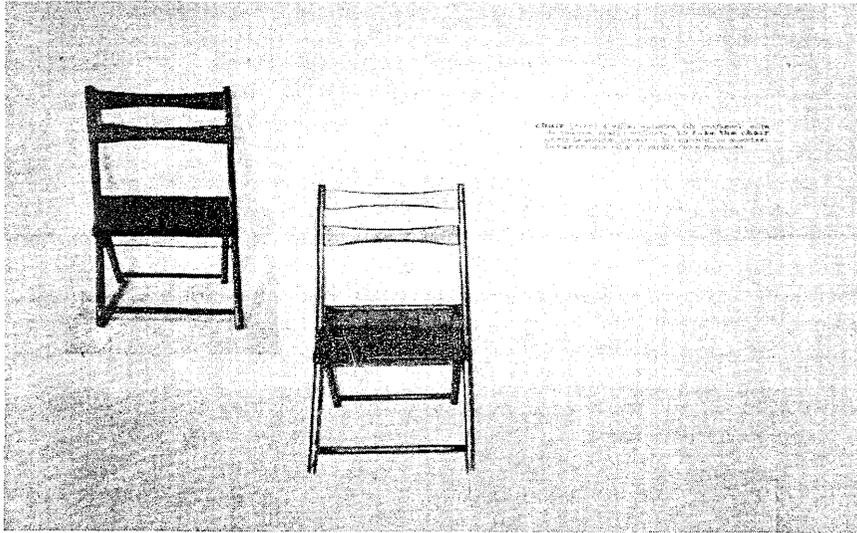
La Idea de cama —por la cual la cama es cama— es obra del *demiurgós*, de una “divinidad creadora natural”, del divino artífice del mundo de las Ideas. También en el *Timeo* (28 a –31 a) Platón se refiere a un artífice que hace el mundo teniendo los ojos fijos en el modelo eterno. El primer grado de realidad (por encima del cual no hay ningún otro) está constituido por las Ideas creadas por el demiurgo. El segundo grado de realidad corresponde a la cama sensible que fabrica el artesano, que es copia imperfecta, realidad degradada con respecto al primer grado de realidad. Finalmente se encuentra la imitación que hace el artista y que corresponde al tercer grado de realidad. Con Plotino (h. 203-269/70) la distancia entre el arte y la verdad se acorta al considerar éste que lo bello artístico imita no la cosa sino lo inteligible (*Enéadas* V, 8, 1).

El artesano y el artista son imitadores. Pero Platón reserva ese nombre para el pintor. Él es el *mimetés*. Y la suya, una *téchne mimetiké*.

Como Platón en su ejemplo de las tres camas, Joseph Kosuth (1945), un artista profundamente interesado en la filosofía,⁴⁰ reflexiona sobre la diferencia entre realidad e ilusión (y también convención) en una obra emblemática del conceptualismo semiótico: *Una y tres sillas* (1965). En este caso, la Idea (dada por el término *chair* = silla y la definición de diccionario) no baja del mundo suprasensible; es un producto *humano* conceptual, lingüístico, convencional. El artista norteamericano confronta así la presentación directa de una simple silla de madera con la re-presentación fotográfica de la misma tomada *in situ* y su re-presentación lingüística (el nombre “chair” y la definición de diccionario). La obra permite apreciar, por un lado, el objeto silla *real* en su materia original y, por otro, diferentes grados de *distanciamiento*. En primer lugar, el distanciamiento —analógico— del ícono fotográfico, que si bien nos aparta del objeto real nos permite seguir viendo su imagen. Tenemos luego la ampliación fotográfica del nombre *chair* y su definición de diccionario. Evidentemente esta representación conlleva un distanciamiento del objeto “silla” comparativamente mayor. Los signos no analógicos, sino convencionales, sólo podrán ser decodificados por aquellos que compartan los códigos lingüísticos del inglés, por lo cual su grado de comunicabilidad es obviamente menor al de la fotografía.

Más allá de la analogía entre la obra de Kosuth y las ideas platónicas se impone una notable diferencia. La obra de arte no nos aparta de la verdad sino —contradiendo la desvalorización de Platón en el capítulo X de *República* y testimoniando la valorización de Heidegger— nos pone en el camino de ésta. Gracias a la obra podemos ver lo que buscaba el filósofo: la diferencia entre

* Idea (*eidos*) proviene del verbo *eido* = ver. Literalmente sería lo visto, el aspecto, la figura, la forma de algo. En Platón el término alude al aspecto inteligible de las cosas.

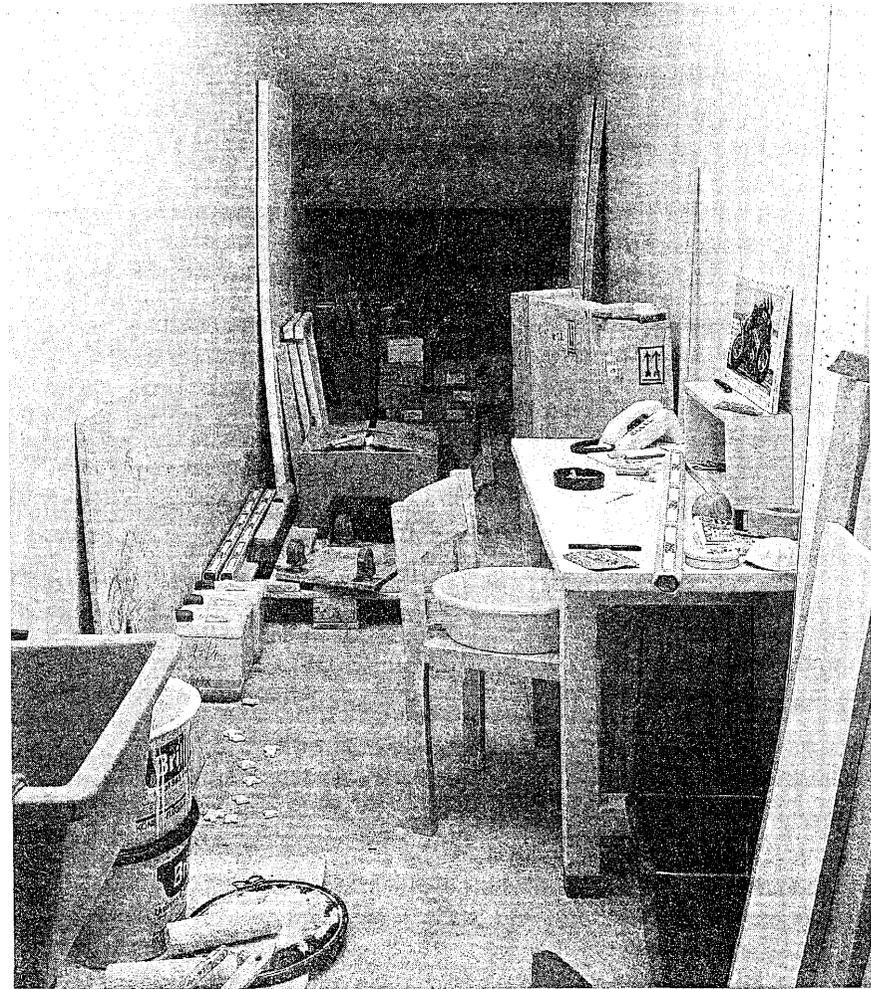


5. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), instalación, 1965. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

los entes. Por eso, podríamos concluir, la obra es *lúcida*, nos saca de la oscuridad de la caverna para mostrarnos lo que es.

El espejismo del arte también se encuentra en otro fragmento de *República* (libro VII), el de la alegoría de la caverna. Las imágenes del arte no serían más que sombras proyectadas en las paredes de la caverna. Se describe allí el drama del hombre prisionero de las apariencias de las que sólo el conocimiento, es decir la filosofía, podrá liberar. La caverna representa nuestro mundo sensible, el mundo de las Ideas, del cual podemos tener conocimiento (*epistémé*). En ese mundo de las Ideas la forma más alta —el Bien— está simbolizada por el sol.

Como Kosuth, también los suizos Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946) remiten con sus obras a una situación similar a la descrita por Platón. Se trata de *Habitación bajo la escalera* (1993), una ambientación realizada en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. La obra se presenta como una habitación con apariencia de depósito en la que se acumulan una gran variedad de objetos: una pileta de lavar, un trapo, una esponja, una taza, una espátula, una afeitadora, una mesa, un radio, un taladro, pinceles, tarros de pintura, clavos, tablones y otros elementos como los requeridos para el montaje de exposiciones. Son todos *ready-mades* “imitados”, objetos hiperrealistas producidos con el mismo material (poliuretano pintado). Como los replicantes de *Blade Runner* de Rid-



6. Peter Fischli y David Weiss. *Raum unter der Treppe* (Habitación bajo la escalera), poliuretano pintado, 1993. Museo de Arte Moderno, Frankfurt. Foto: Alex Schneider.

ley Scott, tienen toda la exasperante apariencia de reales aunque no lo sean. Y exasperante es también la imposibilidad de recorrer la habitación en la que se encuentran porque la puerta ha sido cerrada al público; debemos permanecer afuera, “condenados” a espiar a través de una mirilla. Puede suceder también que el visitante del Museo no perciba que se trata de una obra, ya que sus notas específicas han desaparecido. No cuelga de la pared, como una pintura, ni ocupa el espacio que recorreremos, como una escultura. Pero una “pista” detiene al espectador atento: se trata de un cartel ubicado al lado de una puerta, que indica la existencia de una obra cuyo título es *Habitación bajo la escalera*. También se consigna el año (1993), la técnica (mixta) y la materia (poliuretano pintado). A partir de allí, el espectador observa, busca la obra, espía por la mirilla de la puerta poniendo en funcionamiento su “maquinaria” interpretativa. ¿Por qué la materia ilusionista sustituye a la materia real? Como las sombras de la caverna platónica, todo tiene en la ambientación de Fischli-Weiss el mismo peso, todo ha sido homogeneizado, neutralizado. ¿Qué mejor metáfora de un mundo donde todo se vuelve intercambiable, donde todo tiene “el mismo peso”, lo real y lo virtual, lo verdadero y lo falso, la sombra y el objeto?

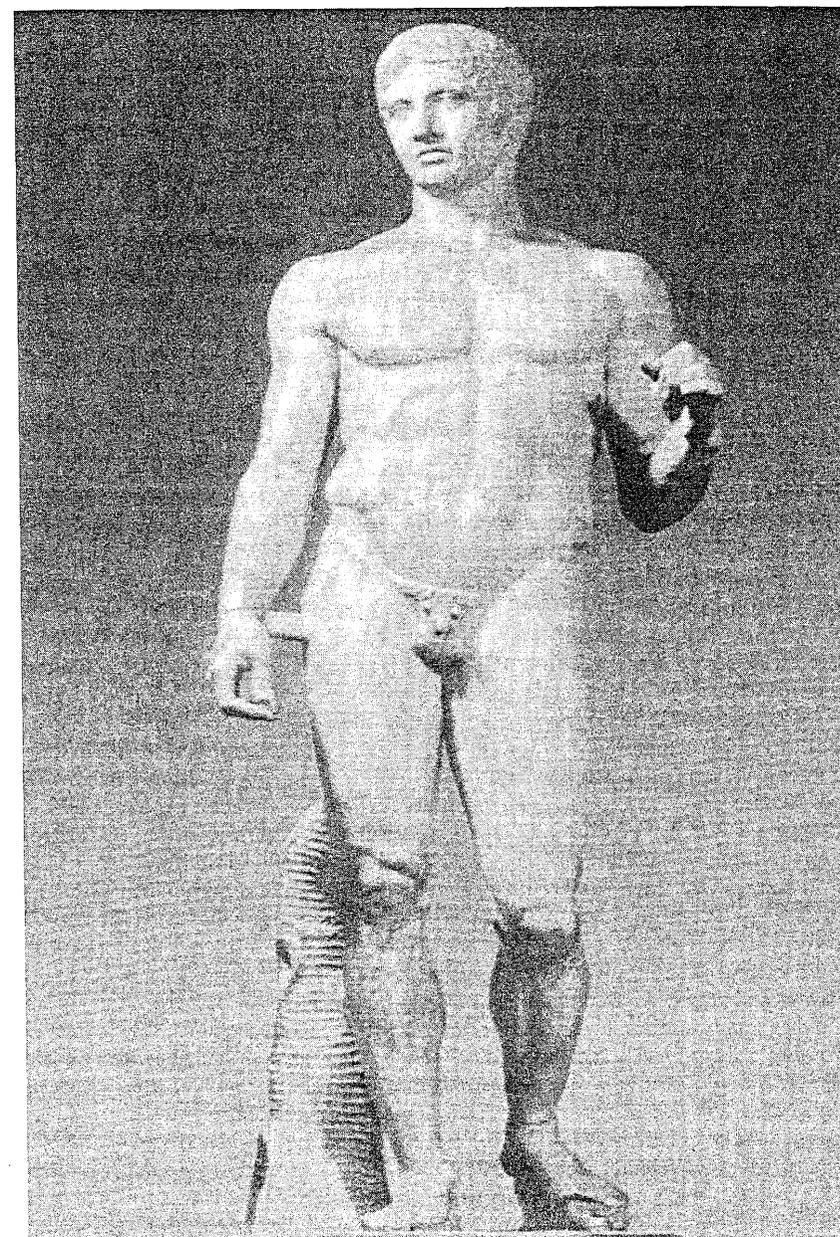
Mientras Platón resolvía las antinomias al postular la existencia de un mundo verdadero —el mundo de las Ideas—, el escepticismo contemporáneo no acredita ninguna Verdad: nos deja en el seno mismo de la contradicción.

CRÍTICAS PLATÓNICAS AL ARTE

En su célebre *Paideia*,* dice Werner Jaeger que la concepción del poeta como educador del pueblo griego “fue familiar desde el origen y mantuvo constantemente su importancia”.⁴ Homero es el ejemplo más notable de esa creencia generalizada. Sin embargo, Platón manifestará una gran desconfianza hacia el arte, incluyendo a la poesía de Homero. Pero manifestar desconfianza no supone negación de la importancia. El arte es importante en cuanto debe cumplir con una función pedagógica. Debe contribuir a la *paideia*, a la formación del individuo. Por eso deberá exigirse a los artistas que se sujeten a las reglas del Estado. “No se puede alterar las reglas de la música sin alterar las leyes fundamentales del gobierno” (*República*, VI, 424 c).

No debemos olvidar que las críticas que Platón hace al arte se encuentran principalmente en *República* y que es éste un diálogo de madurez, a través del cual el filósofo aspira a restaurar el orden y la justicia en Atenas. Hoy la censura puede parecer excesiva, pero no debemos olvidar el momento histórico en que ese diálogo fue escrito. Tiempo de decadencia en el que se había llegado al extremo de condenar a muerte a Sócrates. Era como si la sabiduría hubiera desaparecido de Grecia, vencida por los sofistas.

* *Paideia* es la educación en el sentido de “formación”, de un proceso mediante el cual se “forma” al hombre hasta alcanzar el desarrollo de todas sus posibilidades. Atiende tanto al cuerpo, a través de la gimnasia, como al espíritu a través de la música (entendida como actividad relacionada con las Musas: cultura general, literatura y música, tal como la entendemos hoy). Platón definió a la *paideia* como la educación para la virtud (*areté*).



7. Policleto. *Doriforo*, ca. 440 a.C. Museo Nacional, Nápoles.

Platón condena la subjetividad y la búsqueda de novedad. Exige al artista respetar la belleza basada en las leyes eternas (matemáticas) que rigen el universo. Valoriza la música, relacionada con el número, por inyectar armonía en el individuo. Consecuencia de la importancia asignada al número y a la armonía, es el hecho de considerar que las formas del arte más geométricas serían menos condenables.

El respeto a las leyes matemáticas debe imponerse al ilusionismo, por eso Platón condenará a los pintores que engañan, tal como lo hacen los sofistas. Pierre Maxime Schuhl⁴² calificará de arcaizante al gusto de Platón y explicará su hostilidad por la importancia de los cambios introducidos a fines del siglo V a.C. y principios del siglo IV a.C. Se jugó entonces con la perspectiva, con el sombreado y la ilusión óptica y se produjeron efectos tan seductores como engañosos. Es conocido el caso de Zeuxis, quien pintaba racimos de uvas tan parecidos a los reales que los pájaros se engañaban y venían a picotearlas.

También en la escultura se habían producido importantes cambios derivados de un mayor interés por la representación del movimiento. Este interés chocaba con la idea platónica de superioridad de lo inmutable por encima de lo transitorio, de la belleza eterna por encima de la particular. Platón aceptará la belleza del *Doríforo* (atleta portador de lanza) de Policleteo, por la exacta proporción de sus partes y la consecuente expresión del ideal de virilidad y aristocracia. En *Sofista*, cuestionará a los artistas que dan a sus obras no las proporciones bellas sino las que parecen serlo. Schuhl relaciona esta crítica con los nuevos métodos que imponían escultores como Lisipo, en oposición a los de Policleteo,⁴³ quien sostenía que “la belleza viene de a poco, a través de muchos números”.

En su *Canon*, Policleteo enseñaba las medidas del cuerpo humano y definía la belleza por la exacta proporción de todas las partes entre sí. Determinó cuántas veces, en una escultura perfecta, la medida de la cabeza debía encontrarse en el cuerpo entero y cuántas veces, en una columna perfecta, el fuste debía ser más grande que el capitel. Asimismo estableció una relación o cociente entre el diámetro de la columna y su altura para producir un efecto de mayor esbeltez.

El sistema de medidas expuesto en el *Canon* se refleja principalmente en el *Doríforo*, que recibió por antonomasia el nombre de *Canon* y sirvió de modelo a los escultores griegos.

En cuanto a la música, se aceptarán algunos instrumentos como la lira, la cítara y la siringa, para los pastores (*República*, III, 399 d). Pero en el Estado ideal de Platón quedarán fuera aquellos instrumentos que exciten las pasiones, como la flauta.⁴⁴ La educación musical será considerada de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son “lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está”.⁴⁵ Acogiendo en su alma las cosas bellas, los jóvenes de la *polis* se transformarán en una persona de bien. Este principio de “educación primitiva”, según el cual el alma adquiere el carácter de lo que contempla, es eminentemente pitagórico. En el *Timeo* Platón presenta la idea —pitagórica— de que al concedernos la vista, los dioses hicieron posible la filosofía. Así, al observar el cosmos, que se encuentra sometido a

regla y orden, los hombres pudieron ordenar sus propios pensamientos errabundos.

El arte no debía estar dirigido al placer, como pensaban los sofistas, sino al perfeccionamiento moral. Recordemos que Isócrates y Alcídamente habían distinguido entre dos tipos de *téchnai*: las que servían para las necesidades de la vida y las que provocaban placer (*hedoné*), destacando el papel de la vista y del oído como sentidos nobles. Apartado de los sofistas, Platón defenderá una posición funcionalista, basada en la adaptación a los fines que el arte debe alcanzar. Reclama una estricta atención a la *paideia*, por eso es imprescindible:

[...] buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia. Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional.⁴⁶

Al mostrar a los dioses lamentándose, Homero no ayudaría a los jóvenes a ser virtuosos; de allí la censura de Platón, quien también niega valor purificador de la tragedia porque en ella predominan elementos irracionales que exaltan las pasiones malignas. Para que los jóvenes se hagan como lo que escuchan, deberán los poetas mostrar virtudes tales como la templanza o el coraje y evitar lo malicioso, lo indecente y lo vergonzoso.⁴⁷

Puede parecer contradictoria la afirmación de la necesidad de expulsar a los poetas de la ciudad y el reconocimiento del carácter “inspirado” del lenguaje poético. En efecto, las críticas a la poesía en *República* contrastan con las descripciones del *Ion* y del *Fedro*, donde se la ve como *noble* arrebatado (manía), inspirado por las Musas. ¿Es que Platón, como algunos pretenden, no se ponía de acuerdo consigo mismo? La respuesta está, según Tatarkiewicz, en el hecho de que “existe poesía y poesía”.⁴⁸ Por un lado, existe una poesía “inspirada”, donde los dioses hablan a los hombres; por otro, una mimética, artesanal, que presenta cosas que no son verdaderas. La primera pertenece a un mundo superior, mientras que la segunda, degradada ontológicamente, sólo reproduce el mundo terrenal. Es al poeta imitador al que hay que expulsar de la ciudad, lo mismo que al pintor o a cualquier otro productor de imágenes.

ARISTÓTELES: MÍMESIS Y CATARSIS

En relación a su maestro, Aristóteles aquilatará mejor los términos. Definirá a la *téchne* como *poiesis* (hacer) y *epistéme* (conocimiento). Arte es *poietiké epistéme* (conocimiento poietico). En tanto *poiesis* es “hacer” y supone el desprendimiento de la obra respecto del autor: “Sale una obra a la luz”.⁴⁹ En tanto *epistéme*, es una virtud dianoética (*Et. Nic.*, 1140 a), un hábito productivo acompañado de entendimiento (*dianoia*), o como decían los escolásticos, el arte es *recta ratio factibilium*.

Aristóteles supera la interpretación irracionalista platónica, sustentada en la inspiración proveniente de los dioses; el arte, para él, es una actividad específicamente humana que exige tanto del conocimiento como de la experiencia; es decir de la repetición de los mismos actos para ejecutarlos cada vez de manera más perfecta. Gracias al arte se pueden hacer las cosas bien, con maestría, con perfección “técnica”. Al ser *diánoia*, la *téchne* se distingue de las operaciones “prácticas”; al ser *poietiké* se distingue de las operaciones teóricas. Por la capacidad de razonamiento y de *téchne*, el ser humano se diferencia de las demás especies animales (*Metafísica*, I, 1, 980 b).

Como su maestro, el Estagirita contrapuso las “artes imitativas” a las artesanales. Pero, diferente de aquél, no vio en la *mímesis* connotación negativa alguna. El arte no es una degradación del mundo ideal, simplemente porque ese mundo no existe; las esencias no están en otro mundo sino aquí, en el nuestro.

El enaltecimiento del arte se encuentra no sólo en la comparación con la historia sino también en la idea de que aquello que el arte imita es no sólo el producto de la naturaleza sino la naturaleza en su devenir. Mientras Platón insiste en que el arte imita —refleja como el espejo— los productos de la naturaleza y del hombre, Aristóteles ve en el arte la imitación de la fuerza creadora de la naturaleza.

Pero si el devenir de la naturaleza es *generación* —cuyo principio es intrínseco a lo engendrado— el del arte es *poiesis* —cuyo principio es extrínseco a lo producido—. Se trata en ambos casos de dar forma a la materia. La diferencia reside en el hecho de que, en la naturaleza, la forma está en el objeto mismo que se va desarrollando (como en la semilla-planta) y, en el arte, está en la mente del artífice, quien desde el exterior la introduce en su producto (*Et. Nic.* 1140 a, *Met.* 1170 a, 1132 b). Producida la obra, ésta se emancipa del autor. La emancipación de la obra en relación a quien la produjo lleva a Jacques Derrida (1930-2004) a definir la escritura como “ausencia”. La escritura, como la pintura, la escultura o la música, posee necesariamente la “marca” del que abandona;⁵⁰ en esto difiere del habla, que supone la presencia del emisor.

Retomando la idea de *mímesis*, debemos agregar, a lo ya visto, que para Aristóteles no resulta una copia mecánica. Lo importante no es la fidelidad a un modelo exterior sino la verosimilitud (*eikos*), término que resultará clave en su *Poética*. De esta manera, se supera la miopía naturalista porque “no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad” (*Poética*, 1451 b).⁵¹ La posibilidad de imaginar lo que podría suceder, destraca la capacidad creativa del artista, dependiendo ésta no de la enseñanza sino de un don innato. En cuanto al ejercicio metafórico, fundamental en la poesía, aclara que “no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada. Porque usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas” (1459 a).

Otra característica del arte, según Aristóteles, es que está ligado al placer. Gozamos de la imitación porque reconocemos al modelo, que “esto es aquello” (*Retórica*, 1371 b). El mismo efecto placentero se encuentra en las imitaciones del niño, gracias a las cuales —diferente de los animales— inicia el proceso del aprendizaje (*Poética*, 1448 b).

La forma más elevada de arte, la que ayuda a descargarnos de las pasiones y la que “da más placer” es, para Aristóteles, la tragedia. A su estudio está dedicada la *Poética*. Distingue allí tres variantes de la poesía: la principal es la tragedia, a la que contrasta con la comedia y compara con la epopeya. Puede resultar extraña esta clasificación, ya que hoy entendemos por poesía, la lírica, mientras que Aristóteles pensaba en la acción narrada o actuada.

Al definir la tragedia dice Aristóteles que ella es “imitación de una acción elevada y perfecta” (*Poética*, 1449 b). Más adelante aclara que los elementos de la tragedia son seis: el primero de ellos es la fábula (*mythos*) o argumento; el segundo es el carácter (*ethos*) de los personajes; el tercero es el pensamiento (*dianoia*). Los elementos cuarto y quinto tienen que ver con los medios: el lenguaje (*lexis*) y el canto. El sexto es el modo particular en que la tragedia se presenta al receptor: el espectáculo, lo que la distinguirá de la poesía épica o epopeya. La tragedia es, en síntesis, una obra de arte total por incluir texto, música, danza, acción.

En relación con la epopeya, la tragedia tiene la virtud de desarrollarse en un tiempo breve. Supongamos que se transponga el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como hay en *La Ilíada*. El efecto no sería el mismo. Es preferible lo que está condensado que lo que se dispersa en tiempos largos. Mucho tiempo después, esta idea aristotélica será defendida por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe al explicar la construcción de su poema *El cuervo*.

En el capítulo IX de la *Poética*, Aristóteles extrae una importantísima conclusión: la poesía “es algo más filosófico y serio que la historia; una refiere a lo universal; la otra, a lo particular” (1451 b), aclarando que lo “universal” es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. Uno de los méritos de la *Poética* es, precisamente, haber descartado la idea de *mímesis* “fotográfica”, despojándola de las connotaciones negativas, antifilosóficas, que su maestro le atribuyó.

Al tener por objeto lo probable, el arte se distingue del conocimiento (científico) que tiene por objeto el ser necesario. Lo probable de la ficción artística, a diferencia de lo probable de un experimento científico, tiene la particularidad de ser algo que no podrá ser nunca totalmente *probado*. Pero es importante observar que lo ficticio no se opone a lo verdadero. No es igual a falso.

La causa de que en la tragedia se usen nombres reales, afirma Aristóteles en el capítulo IX, es que lo posible debe resultar *verosímil* (1451 b). Volverá a este tema en el capítulo X, al referirse a los caracteres y a los personajes, y en el capítulo XXIV, donde señala que “lo imposible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil” (1460 a).

La ficción creíble se ubica por encima de lo real increíble; no importa tanto que lo que se imite sea real, sino que pueda ser entendido como tal. Para ello es preciso que las acciones de la tragedia se enlacen de manera articulada. De allí la importancia de la lógica interna de la trama, que debe prevalecer por sobre lo meramente accidental o azaroso. De esta manera se logrará esa coherencia que no siempre encontramos en la vida corriente y que nos permite entender lo que ocurre.

No sólo la idea de *mímesis* es central en la estética aristotélica; también lo es la de *catarsis*. Pero mientras ésta se aplica a algunas artes —principalmente a

la tragedia—, la *mímesis* se aplica a todas. “La imitación —dice Aristóteles— satisface por igual a las artes de la pintura, escultura y poesía” (*Retórica* 1371 b). Asignándole al arte una función catártica, Aristóteles no podría llegar a excluir a los artistas de la ciudad ideal, como sí lo hizo su maestro Platón; tampoco distingue, como éste, entre una poesía superior (inspirada) y otra inferior (mimética).

Catarsis, un término de la medicina, significa purgación; también, en un sentido más amplio, purificación o liberación. Hijo de médico, Aristóteles lleva el concepto de *catarsis* aplicado al cuerpo, al terreno del arte, especialmente al de la tragedia. La *catarsis* medicinal consiste en aligerar al cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas y así devolver al organismo su funcionamiento normal. Como la *catarsis* medicinal, la de la tragedia también ayuda a devolver (al alma) el equilibrio perdido. La cura será “homeopática” porque se curará con lo semejante, así nos purificamos de las pasiones experimentándolas nuevamente, pero en un nuevo marco: el de la ficción trágica o artística en general.

Debemos recordar que no fue Aristóteles el primero en reconocer la facultad catártica del arte. También en los misterios órficos se buscaba un efecto purificador, a través de la música y de la danza. Asimismo los pitagóricos aceptaron la idea de que es la música, por la gran influencia que ejerce sobre el alma, lo que mejor ayuda a su purificación. Consideraban que mientras la medicina purifica el cuerpo, la música hace otro tanto con el alma. Aristóteles reconocerá asimismo el efecto catártico de la música.

En su *Poética*, Aristóteles nos dice que el objetivo de la tragedia es la *catarsis*. Eugenio Trías la define en estos términos:

La *catharsis* sería una evacuación de humores anímicos excesivos, emociones demasiado predominantes que obstruirían el armonioso metabolismo psíquico. Mediante la *catharsis* el alma se liberaría de enfermedad, siendo ésta exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrio correspondiente de la *psique*.⁵²

La *catarsis* trágica permite, en síntesis, preservar o recuperar la salud del alma. Se concibe ésta como equilibrio y justa proporción de los afectos. Purificación-equilibrio-felicidad son términos íntimamente ligados en la Antigüedad. Sobre ellos funda Aristóteles su “filosofía de la templanza”. En su *Política* vemos cómo la felicidad de ese “animal político” que es el hombre reside en el equilibrio de las pasiones, en la prudencia, en el justo medio. El individuo templado contribuye al bien de la *polis* porque el equilibrio individual encuentra continuidad en el equilibrio social. Como en Platón, las ideas políticas de Aristóteles resultan imprescindibles para entender sus ideas estéticas.

¿Cómo logra la tragedia la purificación del alma? En el capítulo VI de la *Poética* dice Aristóteles que, suscitando compasión y temor, opera en el espectador la purificación de estas pasiones (1449 b). La tragedia debe caminar entre dos extremos: uno superior y otro inferior. El temor o el miedo (*phobos*) nos ubican en el extremo superior, en el reino de los dioses, mientras que la compasión o la piedad (*éleos*) nos ubican en el inferior, en el reino de lo humano. El

héroe inocente es alguien semejante a nosotros aunque superior por su linaje. Entonces podemos sentir que si él sufrió un destino trágico, ¿por qué no habríamos de sufrirlo nosotros? Por un lado, vemos con terror que las potencias superiores pueden disponer de nuestras vidas; sentimos temor por nuestra vulnerabilidad. Por otro lado, nos identificamos —por empatía— con el que sufre; sentimos compasión por él.⁵³

Ahora bien, ¿cómo se logra el placer de la tragedia? Freud aclara que ese placer es posible porque el espectador sabe que no es él quien se encuentra efectivamente en la situación traumática; es el héroe y no él quien sufre un infortunio.⁵⁴ Si bien puede identificarse con el personaje y con la acción, la distancia *real* que existe entre él y la obra, le permitiría, luego de la sensación displacentera de haberse “cargado” de una realidad “pesada”, liberarse de ella y alcanzar el sentimiento de placer. Más adelante, al tratar la idea de lo sublime, Kant volverá a plantear la cuestión del “placer negativo”, al que se llega a través de un displacer.

Una cuestión polémica es la identificación de las pasiones que son objeto de la *catarsis* trágica. ¿Debemos concluir, sin más, que estas pasiones son la compasión y el temor? ¿De qué nos desahogamos en realidad? Las interpretaciones son dispares. Autores renacentistas, como Van Ellebode, Castelvetro y Robortello interpretan, efectivamente, que la *catarsis* es una especie de inmunización contra las pasiones de la compasión y el temor. Mantienen la interpretación estoica, según la cual cualquier pasión es enemiga del bien. Por el contrario, el cristianismo no considera la compasión como una pasión dañina; por lo tanto, la purificación no le atañe. Según la interpretación cristiana de Maggi, a mediados del siglo XVI (seguida en el siglo siguiente por Godeai, Dacier y Chapelain), a través del temor y la compasión lo que se produce es la purificación de otras emociones tales como la ira, la soberbia, la avaricia o la lujuria.

El siglo de la Ilustración tendió a reemplazar la exégesis cristianizante por la interpretación psicoterapéutica del efecto catártico. Batteux refiere a una suerte de sedante del alma y observa que la tragedia produce placer al reducir el dolor causado por la compasión y el temor excesivos. Lessing, por su parte, interpreta que la purificación no atañe a todas las pasiones sino a las dos que nombra el filósofo (temor y compasión). Tomando en consideración el concepto de virtud ética de los griegos, deduce que la *catarsis* equivale al logro de una moderada compasión (término medio entre la indiferencia ante el dolor ajeno y la excesiva piedad) y un moderado temor (término medio entre el imperturbable coraje y el pánico).

Ya en el siglo XX, autores como el jesuita Juan Plazaola (1919) ven en la *catarsis* la “clarificación racional de las pasiones”. Es ella la posibilidad de “que el *pathos* se clarifique y exprese en el *lógos*”.⁵⁵ La *catarsis* permite la elevación de lo singular a lo universal, llevando las pasiones desde la parte inferior o irracional del alma a la parte superior o intelectual, lo que es fuente de un gran placer. La *catarsis* se enlaza así con la virtud dianoética, el fin más alto de la vida humana.

No es casual que Freud elija el término *catarsis* para diseñar el primer modelo metodológico que utilizará en los comienzos de la investigación psicoana-

lítica de la histeria. *Catarsis* designa allí la finalidad de la cura, la clarificación del conflicto, el retorno a la conciencia de las pulsiones rechazadas, lo que ayuda a su liberación. Otra perspectiva es la de Nietzsche quien cuestiona, en la tragedia posterior a Sófocles, el exceso de *lógos* y el sometimiento a una intención moralista. Dirá que la tragedia no “purga” sino, por el contrario, tonifica; da fuerzas para la aceptación de lo que no puede ser cambiado. Es el “gran estilo”, el de la exuberancia vital. Partiendo de la tragedia se debería llegar a lo trágico que consiste, como aseveran sus textos póstumos, en el “amor por las cosas problemáticas y terribles”

LA BELLEZA COMO IDEA TRASCENDENTE EN PLATÓN

Los cuestionamientos al arte tienen como contrapartida, en Platón, su absoluta adscripción a la belleza. “Si hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza”, afirma en el *Banquete*. Pero sería inexacto interpretar esta expresión al pie de la letra. No es la belleza (como es el arte para Nietzsche) un valor por encima de los demás. Platón entenderá la belleza indisolublemente unida a lo bueno.

El *Hipias Mayor* se presenta como un intento por llegar a una definición del concepto de belleza, aunque el principal objetivo de este diálogo parece ser otro: poner en ridículo al sofista Hipias. Éste sólo puede moverse en el plano de la *dóxa* (opinión), sin ningún fundamento sólido que le permita acceder al verdadero conocimiento. Ni siquiera entiende la pregunta que Sócrates le hace —“¿qué es la belleza?”— y se limita a dar ejemplos de cosas bellas; es incapaz de pensar en abstracto, conceptualmente. Luego de compararse distintas cosas bellas entre sí, no se llega a ninguna definición sino a un callejón sin salida. “Las cosas bellas son difíciles”, es la conclusión del *Hipias*. De este modo, no se supera el momento “catártico”, de liberación de la *dóxa*. Este diálogo aporético no alcanza el momento “mayéutico” de las obras platónicas de madurez por el cual, reconociéndose la ignorancia, se va construyendo, paso a paso, un conocimiento seguro.

La pregunta por lo bello queda flotando en el *Hipias* y prenuncia la teoría de las Ideas expuesta en obras posteriores, como *Fedón*, *Fedro* o *República*.⁵⁶ En otras palabras, entenderemos recién qué es la belleza cuando Platón madure su teoría de las Ideas. Su concepto de belleza metafísica supone que un ser es bello si su forma perceptible participa de la Idea arquetípica. Las cosas son bellas en la medida en que participan de la Idea de Belleza, inmutable y eterna (diferente de la belleza de las cosas o de las personas que decae o desaparece).

Entre todas las Ideas, la de Belleza tiene, para Platón, una importancia fundamental, ya que puede ser *vista*. Es “la más manifiesta y la más amable de todas” (*Fedro*, 250 d). Podemos sentir los efectos de la justicia, pero no podemos verla directamente. Por eso se recurre a la representación alegórica y así se la ve como un personaje femenino que tiene los ojos vendados, una balanza y una espada, porque tiene que ser ciega (no estar ni a favor ni en contra de nadie), equilibrada e impartir justicia.

Cuando el hombre ve la belleza —inspiradora de amor— en los seres de este mundo, puede recordar la Idea de Belleza que vio en la otra vida.⁵⁷ En el *Fedro* y en el *Banquete*, Platón describirá la “escala de la belleza”, por la que, y con la intervención decisiva de Eros, nos remontamos de la belleza sensible a la belleza inteligible y de ésta a la Belleza en sí. La belleza sensible es sólo una pálida imagen, una sombra (de acuerdo al mito de la caverna), pero a partir de ella es posible acceder a la forma esencial de lo bello.

Platón, tanto como Aristóteles, mantiene el pensamiento extendido entre los griegos de coincidencia de lo bello y lo bueno. Se encuentra expresado en el ideal de *kalokagathía* (*kalós* = bello y *agathós* = bueno) al que apuntaba la *paideia*, la educación del cuerpo y del espíritu para al bien de la *polis*. Una persona buena es también una persona bella. “Lo más bello es lo más justo”, decía el oráculo de Delfos.

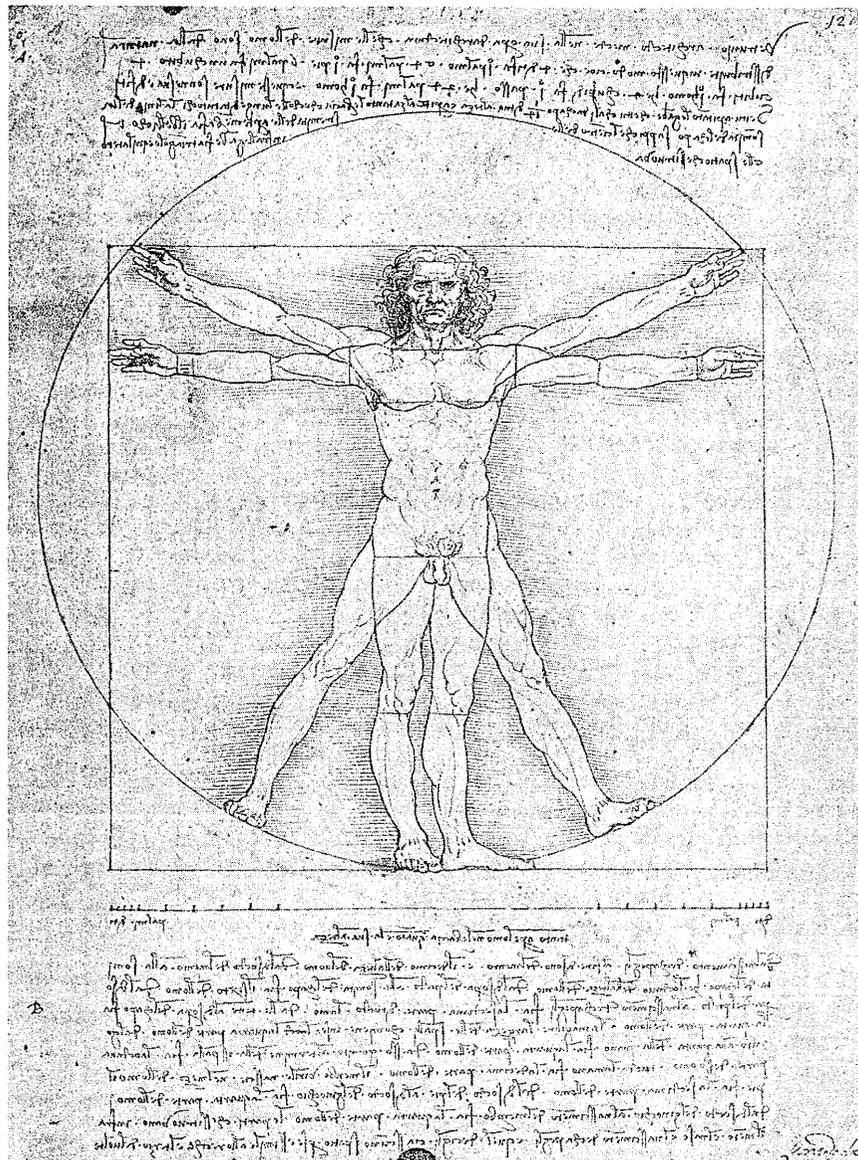
LA BELLEZA MATEMÁTICA

El número es, para los pitagóricos,⁵⁸ responsable de la armonía. Es principio divino que gobierna la totalidad del universo. Por eso, lo más significativo respecto a los fenómenos será el modo en que reflejan el número. Recordemos que “armonía” significaba primariamente el acoplamiento o adecuación entre sí de cosas, incluso la clavija con la que se unían; luego, más específicamente, hizo referencia a la afinación de un instrumento con cuerdas de diferente tirantez y, de este modo, a una escala musical. Es precisamente a partir del descubrimiento de la organización numérica del sonido de los instrumentos musicales que Pitágoras elaboró una explicación matemática del universo como *kosmos*,* es decir como orden y armonía.

Como en Pitágoras, también en Heráclito de Efeso el concepto de armonía ocupó un lugar principal. Llamado “el oscuro” (porque hablaba con metáforas no siempre fáciles de descifrar), Heráclito consideraba al ser como despliegue de los opuestos y armonía de los contrarios. Decía: “de los contrarios bellísima armonía” (frag. B 8, Diels). La enfermedad hace entonces agradable a la salud; el hambre a la saciedad; el trabajo al reposo. Todo lo que es contrario se concilia, y todo se engendra por la vía del contraste.

Platón desarrollará también un concepto —pitagórico— de belleza ligada a la armonía, medida y proporción. En el *Timeo*, un diálogo de madurez, sostiene que “lo bello no carece de proporción” (87 c) y en el *Filebo*, también un diálogo de la madurez, dirá que “la medida y la proporción son la belleza y la virtud” (64 e). Conecta así con la aceptada idea griega del justo medio y de la templanza (*sophrosyne*). Cultivarla era propio del hombre virtuoso, el hombre controlado, equilibrado, “medido”, aquel capaz de vencer el exceso, la falta de límite. “De nada, demasiado”.

* La expresión “*ho kosmos ho kalós*” se traduce como “el cosmos es bello” o “el cosmos es armonioso”.



8. Leonardo da Vinci. *Homo Vitruvianus*, dibujo, 34,3 x 24,5, ca. 1492.
Galería de la Academia de Venecia.

Más adelante, la importancia del número y de la proporción podrá ser observada en el concepto de “homo quadratus” de Vitruvio (s. I a.C.). El cuatro se convierte en número gozne, cargado de determinaciones seriales. Cuatro son los puntos cardinales, los vientos principales, las fases de la luna, las estaciones. Y cuatro será también el número del hombre, puesto que la longitud de sus brazos abiertos se corresponderá a la de sus piernas extendidas, dando la base de un cuadrado ideal. Dice Vitruvio:

Pues si un hombre estuviera colocado boca arriba con las manos y los pies extendidos y fuera colocado el brazo fijo de un compás en el ombligo, al trazar la circunferencia, la línea tocaría los dedos de ambas manos y pies. Del mismo modo que la figura de una circunferencia se realiza en el cuerpo, también se encontrará en él la forma de un cuadrado.⁵⁹

Como Vitruvio, también Leonardo da Vinci (1452-1519) analizará las proporciones del cuerpo humano de acuerdo a figuras sencillas. Con las piernas y los brazos extendidos, el cuerpo podrá inscribirse en un círculo o en un cuadrado.

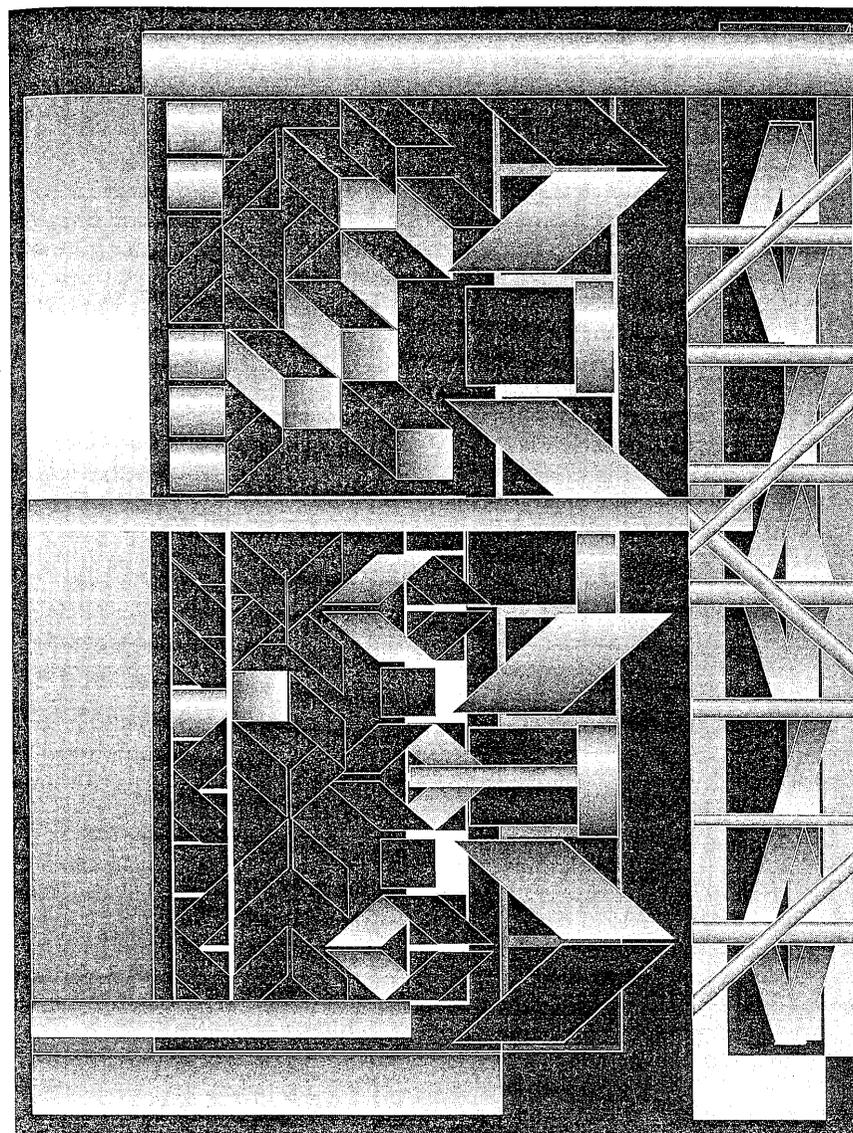
En el *Filebo*, referido al placer, Platón ofrece ejemplos de belleza que resultan especialmente significativos, dado el desarrollo histórico del arte, por dejar la puerta abierta a la consideración del arte abstracto geométrico. Sostiene allí que “los placeres puros son provocados por las líneas rectas y las líneas circulares y por las superficies o sólidos que de ellas provienen” (*Filebo*, 51 c). De una línea recta, si se desarrolla en el espacio, deriva un cubo; de una línea circular, una esfera, y todas estas formas son siempre, no relativamente, bellas.

Artistas de todos los tiempos serán sensibles a una idea de belleza de raíz geométrica; así Enio Iommi (1926), en la primera etapa de su obra escultórica (1945-1977),⁶⁰ juega con recortes, torsiones y desplazamientos de la plancha de metal para crear relaciones armónicas. De este modo, la materia entrará en relación dialéctica con el espacio circundante (como materia inmaterial), “esculturalizándolo”.

Las posibilidades que en los últimos tiempos inaugura el uso de la computadora no hace sino destacar la vigencia eterna de la geometría. Entre los artistas que asumen el *bit-bang* de la tecnología digital se encuentra Rodolfo Agüero. Sus imágenes de síntesis, perfectamente articuladas, ponen en cuestión el modelo de la simetría en favor de un dinamismo disruptivo. En efecto, el campo visual se abre a múltiples entradas de lectura, apoyándose el artista en mínimos recursos, como pueden serlo las formas geométricas simples, el blanco, el negro y la escala de grises generadora de sugestivos efectos lumínicos.



9. Enio Tomin. *Formas continuas*, acero inoxidable, 24,5 x 25,7 x 29, 1972.
Colección particular. Foto: Andrés Fayó.



10. Rodolfo Agüero. *Unión natural*, obra digital sobre papel fotográfico, 75 x 100, 2004.

3. Arte y belleza en la Edad Media

El interés por el pensamiento medieval es relativamente reciente. A partir de la modernidad y durante mucho tiempo la historia de la filosofía ignoró, de manera injusta, una etapa de gran interés para el pensamiento, que fue, sin embargo, considerada “oscura”. Fue un larguísimo período de diez a quince siglos, según la periodización considerada, que se supuso *medió* entre dos épocas conceptuadas como florecientes: la Antigüedad clásica y el Renacimiento.

Influida por el escolasticismo, la modernidad determinó dos tesis dudosas: que el pensamiento era opuesto a la fe y que la Edad Media había sido dominada por el primado de la fe. Recién en el siglo XX se revisa esa posición y se reconoce que la fe de filósofos medievales no invalidó el desarrollo de la razón. Por el contrario, esta facultad hacía a los hombres a “imagen y semejanza” de Dios. San Agustín (345-430) aclaraba en *De libero arbitrio* (II, 2, 5) que “...deseamos entender (*intelligere*) aquello en lo que creemos” y en el *Sermo* 43 presenta la siguiente fórmula: “comprende para creer y cree para comprender”, prueba cabal de que, para el pensamiento medieval, la razón no se contraponía a la fe.

En el campo de la Estética, la Edad Media conservó los conceptos más importantes de la Antigüedad clásica y los reelaboró en torno del sentimiento de profunda religiosidad que la caracteriza. Debemos recordar que la filosofía antigua llegó al Medioevo a través del neoplatonismo, primero, y luego, en el siglo XIII, a través del aristotelismo. En el trasvasamiento del neoplatonismo a los contenidos cristianos se incorporaron elementos provenientes de otras corrientes de pensamiento, como el estoicismo y el aristotelismo tardío. Por eso, pensar en San Agustín como filósofo neoplatónico, si bien es cierto a grandes rasgos, es una visión desactualizada que le quita riqueza a la complejidad de su pensamiento.

Los *Estudios de Estética medieval*⁶¹ de Edgar de Bruyne (1898-1959), publicados en 1946, constituyen un hito fundamental en el rescate de los aportes de esta rica etapa histórica. Del mismo año es la contribución de D. H. Pouillon sobre la metafísica de lo bello.⁶²

En 1987, Umberto Eco publicó *Arte y belleza en la estética medieval*, un importante resumen y sistematización de las más importantes contribuciones del período. Eco se había interesado con anterioridad en la estética de Tomás de Aquino, tema de su tesis de doctorado que, corregida, apareció en 1956. Luego, en el último capítulo de *Obra abierta* (1962), intentará relacionar dicha estética con la de una de las figuras cruciales de la modernidad literaria, James Joyce, lo que muestra que las visiones medievales del arte y de la belleza no dejan de tener interés, contrariamente a lo que podría parecer.

EL CONCEPTO EXTENDIDO DE ARS

En la Edad Media perduró la convicción antigua de que el arte (*ars*) era una habilidad de producir ciertas cosas, basada en reglas. Se inscribe en el dominio

del *hacer*, no del *actuar*, que pertenece a la moralidad. El arte no es expresión sino construcción, operación en vistas a un resultado. *Artifex* es el carpintero, el esquilador de ovejas, el pintor, el poeta, el retórico.

El campo del *ars*—como el de *téchne*—incluye la técnica y la artesanía y deja fuera lo que hoy entendemos por “arte”. Aspira al *bonum operis*, lo que supone no sólo hacer sino saber hacer. *Ars est recta ratio factibilium* (el arte es el recto conocimiento de lo que se debe hacer), decía Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, I-II, 57, 4).

Porque el arte “es el principio del hacer y de la reflexión sobre las cosas por hacer” (*Summa Fratris Alexandri*, II, 12, 21) habrá gran afinidad entre el arte y la ciencia. En efecto, la diferencia entre *ars* y *scientia* fue sutil. Cuesta hoy entender, dada la estrechez de nuestro concepto de arte, que él pudiera abarcar un campo tan extenso. Para San Agustín el arte musical es una actividad racional en cuanto está fundado sobre relaciones y medidas, lo que se ve muy claramente en su tratado *De Música*.

Hay un aspecto a resaltar en la doctrina medieval del arte: su intelectualismo, que pone al conocer y al contemplar como el supremo bien frente al trabajo manual, inevitablemente inferior. Se explica entonces que durante el Medioevo se usara la expresión “artes liberales” o artes del hombre libre (las que se valen sólo de la palabra), diferentes de las artes manuales del hombre servil, que eran llamadas “artes mecánicas”.

Eran siete las “artes liberales”. Tenían en común usar principalmente la palabra y ser la vía para la formación en la filosofía. Se enseñaban en las escuelas monacales y se dividían en dos grupos: el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Observemos que dentro de las “artes liberales” figura sólo una de nuestras artes: la música. La arquitectura era considerada como arte mecánica, mientras que la pintura y la escultura no estaban asignadas a un grupo concreto y, en la práctica social, eran tratadas como productos de artesanos.

EL ARTE COMO VESTIGIO DE LO DIVINO

La Edad Media tuvo escasa conciencia de lo “específicamente artístico” y, menos aún, de lo que hoy se conoce como “arte autónomo”. Como en la Antigüedad, el arte debía cumplir con una función pedagógica, ligado esta vez a la religión. Consecuentemente, el artista no fue considerado una individualidad creadora que imprimía su sello personal a la obra. Actuaba al servicio de la comunidad dentro de gremios o corporaciones formadas por maestros, oficiales y aprendices de un mismo oficio.

El arte era una forma principal de hacer llegar al pueblo el dogma cristiano, como lo muestran los frescos y vitrales que decoraban las iglesias. La *biblia pauperum* o biblia de los pobres, es decir de los que no podían leer latín y así tomar contacto con el mensaje cristiano, fue, según Gadamer, como narración figurativa, uno de los “*leitmotivs* decisivos para la justificación del arte en Occidente”.⁶³

Nuestra conciencia cultural, concluye Gadamer, vive ahora “de los frutos de esa decisión”, de la pretensión de comunicabilidad del arte, de ser un lenguaje de formas comunes para contenidos comunes. Pretensión que el arte moderno, y más aún el arte de vanguardia, frustra cada vez más, resultando inaprensible para el gran público.

La función pedagógica del arte alternó con posiciones opuestas, como aquellas que defendían su desinterés, tal el caso de Escoto Erígena (s. IX) que separó el goce estético del concupiscente, por ser aquél desinteresado. Asimismo, Tomás de Aquino (1225-1274) indicó que el disfrute estético no apunta a la posesión: “El bien propiamente se refiere al deseo... En cambio, la belleza se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello a aquello que agrada a la vista” (*Summa Theologiae*, I, q. 5 a 4 ad 1). Entre los diferentes sentidos, la vista y el oído son los más “cognoscitivos”. Más adelante, en el párrafo citado, insiste en que lo que place a la vista (*visa placent*) —lo que es armónico— es, de algún modo, conocimiento. Con la expresión “visa placent” hacía referencia a un percibir con plena conciencia. *Visio* es igual a *apprehensio*.

Acorde con su posición intelectualista, Santo Tomás entendió que el placer estético deriva del conocimiento, o mejor, del placer del reconocimiento de la obra divina en sus distintos productos. La forma armónica percibida tiene un efecto esclarecedor. Por eso “el conocimiento se realiza por asimilación y la semejanza se basa en la forma”.

Un rasgo característico de la sensibilidad medieval fue la visión simbólico-alegórica del universo. El hombre medieval vivía en un mundo pleno de significados, de remisiones y de manifestaciones de Dios. Dado que Dios se manifestaba en la Biblia, y en ese otro libro que era la naturaleza, había que entender qué significaban esas revelaciones. El modelo de conocimiento monacal fue el de la interpretación, dado que el mensaje divino estaba lejos de ser unívoco: era una suerte de huella dejada por una inteligencia perfecta para ser leída por la inteligencia imperfecta. El problema mayor estaba, precisamente, en que la verdad divina difícilmente encontraba expresión en este mundo. Los medios que la favorecían eran el símbolo y la alegoría. Simbolizar el cielo como lugar de Dios fue, por ejemplo, uno de los objetivos de la arquitectura religiosa.

Al fijarse para el arte objetivos simbólicos y alegóricos, se habló cada vez menos de *imitatio*. Pero no se llegó, sin embargo, a hablar de *creatio*. Los medievales mantuvieron la idea de creación de la nada y por la omnipotencia divina, la *creatio* era *ex nihilo*. Y el único que merecía el apelativo de creador era Dios; cualquier otra “creación” era sólo “interpretación”.

Para interpretar el *corpus* de sabiduría cristiana se recurrió a la autoridad de la Iglesia, a la *auctoritas* (del latín *auctor* = autor). No es de extrañar que los autores de textos permanecieran en el anonimato. En realidad no había autor de esos textos porque la verdad no pertenecía a quien los redactaba. Se entendía que más que el autor, quien hablaba en un texto era la tradición. Diferentes de los modernos, que buscaban y *teatralizaban* la originalidad, los medievales innovaron bajo la forma de una aparente reiteración del pasado. Parecían atenerse a él, repitiéndolo o comentándolo, aunque de hecho lo modificaban, silenciando la autoría bajo la cita autorizada. Pero no pensaban, en definitiva, que tenía

que ser el individuo quien expresara la idea; antes bien, era la idea la que hablaba en el individuo. De esta manera, aunque por vías muy diferentes, los medievales anticiparían planteos posmodernos sobre la “muerte del autor”, entre otros, los de Roland Barthes.⁶⁴

Recién en el Renacimiento se afianzará el concepto de creación artística. Leonardo considerará que la pintura, a pesar de ser imitativa, no es pasiva sino activa al trabajar con formas del mundo exterior tanto como con formas que surgen de la propia mente del artista (*Tratado de la pintura*, frg. 68). En consecuencia, la pintura no merece estar ubicada entre las artes mecánicas.

¿Cómo se vio en el Medioevo la relación arte-naturaleza? La idea aristotélica de que el arte imita a la naturaleza en su devenir, y no sólo en la representación de sus productos, tuvo continuidad en el pensamiento posterior. El neoplatónico Plotino la mantuvo y aceptó también la exterioridad del artista en relación del producto (lo que marca una diferencia capital con la acción de la naturaleza), como también el carácter voluntario y reflexivo del arte. Más adelante, en el siglo XIII, Tomás de Aquino sostuvo: “*ars imitatur naturam in operatione*” (*Summa Theologiae* I, q. 107, a. 1). Y, ya en el Renacimiento, Marsilio Ficino, principal filósofo de la Academia Neoplatónica de Florencia, retoma el tema en su *Theologia platónica*. Dice allí que la verdadera imitación de la naturaleza la alcanza el arte cuando adopta el procedimiento de “formatividad” de aquélla y crea organismos autónomos.

DE MUSICA DE SAN AGUSTÍN

La vida de San Agustín (354-430) transcurre en la compleja etapa final del Imperio Romano ya cristiano. Si bien sus ideas son clave en la estética medieval, al menos hasta el siglo XII, algunos consideran su sistema como coronación de la estética antigua, vertida en términos del Cristianismo. Transmitió el concepto antiguo de belleza como medida y proporción y dio un lugar central al número, por eso algunos vieron en él un eco de la doctrina pitagórica. Pero es improbable que haya tenido acceso a fuentes pitagóricas y habría que evaluar hasta qué punto se encuentran éstas falseadas en textos de segunda mano que podrían haber estado a su alcance.

Agustín mantuvo también la idea de la superioridad de la música, en tanto que arte del número, en relación a la pintura y la escultura. Asimismo, en su pensamiento, los conceptos de belleza y bondad se unen. “Todas las cosas son tanto mejores cuanto más moderadas, hermosas y ordenadas son, y tanto menos buenas cuanto menos moderadas, menos hermosas y menos ordenadas” (*De natura boni*, 3). Lo bello es amable: ¿Qué otra cosa podemos amar sino lo bello?

Si bien en *De Musica* (388-391) San Agustín trata temas específicamente estéticos, sus ideas sobre el arte y la belleza están diseminadas en varias de sus obras, entre otras, *Soliloqua*, *De vera religione*, *De ordine*, *De civitate Dei*, *De natura boni*, *De libero arbitrio* y *Confesiones*.

En *De Musica* Agustín seguirá su método de investigación característico,

que consiste en partir del análisis de lo exterior para pasar a las implicaciones en el interior del hombre y de allí encontrar lo superior. Esta obra fue concebida como la primera de una serie enciclopédica dedicada a los diferentes campos del conocimiento humano, siguiendo el esquema de las ciencias liberales fijado en *De ordine*: gramática, dialéctica, retórica, música, geometría, astronomía y filosofía, cada una marcando una etapa por la que el alma asciende hacia lo eterno. Pero la gran empresa, ante otros requerimientos, no pudo ser completada.

No obstante su título, *De Musica* hará referencia a otras formas del arte, diferentes de la música. Dentro de ésta Agustín incluye, como los griegos de la época clásica, a la poesía, por implicar ésta duraciones. También citará el ejemplo de la danza.

El libro I define a la música como *scientia bene modulandi* e intenta descubrir, en el ritmo, las proporciones numéricas armónicas. Al finalizar este libro introduce un tema que nos prepara para las ideas del libro VI. Señala allí la existencia de ritmos muy rápidos que no pueden ser contados por el ser humano, pero que no dejan de responder a relaciones numéricas. Estos “límites de tiempo extendidos más allá de la capacidad de nuestro sentido” (I, XIII, 28) ponen de manifiesto que debe haber una fuente para esa armonía fuera del hombre. Es decir, que debe haber una instancia superior, cuestión ésta que será explicitada en el libro VI.

El libro II se detiene en los pies métricos, es decir, en los acentos de los versos. Estudia efectos de composición de sílabas breves y largas, señalando que el agrado al oírlos depende de su orden armonioso. Los libros III y IV analizan el metro, el ritmo y los versos deteniéndose en la propiedad musical de éstos. También pregunta por la cantidad de silencios que puede tener un metro. Lo más interesante del libro V es una suerte de ejercicio que realizan los interlocutores para probar reglas anteriores.

“Dios fuente y lugar de los números eternos” es el título del libro VI. Debemos señalar que el término “número” tiene en San Agustín una serie de implicaciones de las que carece el significado ordinario. Involucra armonía, belleza y plenitud. Ese título sintetiza claramente el objetivo filosófico y religioso que orienta el análisis: ligar y derivar los campos del conocimiento de los principios fundamentales de la teología católica. El libro culmina con una afirmación que ressignifica la totalidad de la obra: “los ritmos eternos proceden de Dios”. El principio metafísico se convierte así en principio estético.

Centrada en el número, *De Musica* esboza una teoría racional de la creación. Junto con el fundamento trascendente del placer estético, Agustín presenta reglas para la creación que encuentran su base en lo numérico, es decir, en la razón. La idea de construcción —como lo veremos en el capítulo siguiente a través del ejemplo de Poe y Valéry— adquiere entonces una importancia capital. Se disipa así el equívoco de considerar que el fundamento divino de la creatividad, al igual que el placer estético, anulan cualquier posibilidad de análisis, cálculo o control.

EL CONCEPTO DE BELLEZA EN LA EDAD MEDIA

La Edad Media conservó los conceptos más importantes de la estética antigua sobre la belleza y los desarrolló en el horizonte de la comprensión cristiana del mundo. Aceptó la distinción entre una belleza sensible y otra inteligible; pero la belleza sensible no sólo fue, como para Platón y Plotino, el signo del recuerdo de la Idea de belleza, ya que todo en el universo era *imago Dei*. En el giro cristiano de la idea pitagórica de la *pankalía*, de la presencia de la belleza en todas las cosas, la degustación estética consistía en poder ver en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios.

“Dios es la causa de toda hermosura”, decía Clemente de Alejandría (*Stromata*, 5). Causa del orden cósmico, Dios extendía su propia perfección a todo lo creado. Lo bello sería entonces *splendor Dei* o, según la definición del Pseudo Dioniso, manifestación de Dios mismo.

En lo que respecta a la relación arte-belleza, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media no se pensaba que lo bello se manifestaba necesariamente en el arte. En la Antigüedad, lo bello se encontraba en lo humano y en lo inteligible; en la Edad Media, en Dios y en los vestigios múltiples que había dejado en su creación. A estas ideas, San Agustín añadió otras: acercó la teoría del arte a la teoría de lo bello, señalando que el arte debía descubrir en la realidad los vestigios de lo bello. La producción de una obra estética, es decir armoniosa, tenía su fundamento en una armonía trascendente en la que se basaba. En ese sentido, por su dependencia fundacional, el arte era una huella de lo divino. Esta tesis fue compartida por la mayoría de los escolásticos, quienes consideraron que la belleza de este mundo dependía y era garantizada por la armonía que tenía su fuente en Dios.

Es más, para los medievales la belleza era uno de los atributos de Dios, uno de los *trascendentales*. Así como Dios era la suprema bondad, el supremo ser y la suprema verdad, también era la suprema belleza. Esto tiñe de relatividad toda belleza inferior pero, al mismo tiempo, le confiere sentido. Si los medievales asignaron a la experiencia de la belleza el valor que tuvo es porque su fundamento no podía pertenecer al reino de este mundo.

A la pregunta: ¿Las cosas nos gustan porque son bellas o son bellas porque nos gustan?, San Agustín responde: “gustan porque son bellas” (*De vera religione*, XXXII, 59). Aclara que la razón de tal belleza está en la armonía que, como vimos, encontraba su fundamento en Dios.

La belleza, por lo tanto, no era considerada en el Medioevo como subjetiva. Pero a pesar de la importancia de los presupuestos objetivos, el sujeto no estuvo totalmente desatendido con anterioridad a la Edad Moderna. Continuando con las ideas de Platón, Plotino consideró que para percibir lo bello el hombre debía poseer la belleza en sí mismo. “Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella” (*Enéadas*, I.6.9). Más adelante, Hugo de San Victor dirá que el goce estético proviene de que el ánimo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura.

Así como en el pensamiento griego encontramos la diáda “bello y bueno” —y así como los estoicos, y Cicerón tras ellos, tradujeron el *kalón* griego por

honestum— también en el Medioevo lo bello (*pulchrum*) se asociará a lo bueno (*bonum*) por su vecindad en tanto trascendentales. Sostuvo Roberto Grosseteste (1175-1253) que si todas las cosas tienden hacia lo bueno y hacia la belleza, entonces el bien y lo bello son lo mismo. Pero esto no supone negación moralista de la belleza sensible. En la mística de Hugo de San Víctor y de los victorinos, esa belleza es reconquistada en toda su positividad. Y en un texto anónimo incluido en la *Patrología latina* leemos: “mira el mundo y todo lo que en él se halla: hay muchas cosas hermosas y agradables... El oro y las piedras preciosas con sus destellos, la belleza de la carne en todas sus formas, los tapices y las esplendorosas vestimentas con sus colores” (*Soliloquium de arrha animae*, PL, p. 176, cols. 951-952).

ESTÉTICA DE LA PROPORCIÓN Y DE LA LUZ

Tanto en la Antigüedad como en el Medioevo se impusieron las teorías de lo bello basadas en la proporción y la armonía. A estas ideas de una estética cuantitativa, se agregarían en el Medioevo la luz y el color. ¿Qué es la belleza del cuerpo? (*Quid est corporis pulchritudo?*). San Agustín responde que es la armonía de las partes acompañada de cierta suavidad de color (*De civitate Dei*, XII, 19).

Se ha considerado que la estética de la proporción (*proportio*) es la estética de la Edad Media por excelencia. El concepto de proporción aparecerá bajo terminologías diversas: armonía (*convenientia*, *commesuratio*, *consonantia*), orden (*ordo*) y medida (*mensura*).

Tendrán influencia en el Medioevo las ideas relativas al número del arquitecto romano Vitruvio, como también su concepto de simetría, que tendrá repercusiones directas en el repertorio iconográfico. En efecto, a la exigencia de simetría se debe que San Martín, en la catedral de Parma, divida su capa no con uno sino con dos mendigos y también que algunas águilas tengan dos cabezas o algunas sirenas dos colas. Defendiendo la simetría, San Agustín dirá que un triángulo equilátero es más bello que otro escaleno y que bellísimos son el cuadrado y el círculo.

Tomás de Aquino detalla en la *Summa Theologiae* los rasgos esenciales de la belleza: *integritas*, *proportio* y *claritas*. Si bien estos rasgos ya habían sido considerados con anterioridad, su mérito está en haberlos consolidado. El primer requisito de belleza es la integridad o perfección. Esto supone que lo inacabado, lo que carece de uno de sus miembros, lo mutilado, lo deforme, es feo. La segunda condición es la de la debida proporción, armonía y medida. La tercera, es la claridad, el esplendor, la luz. Tomás cita como ejemplo de *claritas* el “color claro y nítido”. El vitral, que ocupó vastos espacios de la catedral gótica, fue la técnica que mejor explotó la vivacidad del color simple traspasado por la luz.

Agreguemos que si el concepto de *claritas* (claridad) tuvo un papel significativo en la Edad Media fue porque designaba tanto el fenómeno físico de la luz como el “resplandor de la virtud”, el esplendor del alma que luce en el cuerpo.

En este sentido, reconocía Tomás de Aquino que la claridad del cuerpo provenía de la claridad del alma. Al analizar la imagen de Cristo, dirá que ésta posee los tres atributos de la belleza, puntualizando que es *claritas* porque es verbo, expresión, *splendor intellectus*.

En resumen, paralelamente a una estética cuantitativa de la proporción se desarrolló una estética cualitativa de la luz. Si, en el primer caso, la figura clave es Pitágoras, en el segundo, resulta ser Plotino. Durante toda la Edad Media se tratará de armonizar la proporción pitagórica y platónica con la luz neoplatónica. Para resolver la diferencia, Grosseteste —que había dicho que la luz es bella en sí— la define como la máxima de las proporciones, “la conveniencia consigo misma”. La escolástica del siglo XIII concebirá una variante estética de cuatro elementos: magnitud y número, color y luz (*magnitudo et numerus, color et lux*).

4. Principales tesis de la Estética moderna

En el contexto renacentista, el arte va adquiriendo una autonomía que lo desliga tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa. Se desarrolla un nuevo mecanismo productivo: la obra ya no procede de la intervención divina ni es sólo reflejo de lo divino, como en la Edad Media. Se requiere, por tanto, de un nuevo tipo de artista, abierto a toda clase de conocimientos. El paradigma de ese artista “humanista” es Leonardo da Vinci.

A partir del siglo XV se producen también importantes cambios en la teoría del arte y de lo bello, derivados de las profundas transformaciones del arte. Pero los cambios en la estética moderna no implican una ruptura abrupta con las teorías anteriores. En parte, habían sido anunciados un siglo antes por Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375). Sirviéndose de distinciones escolásticas, Boccaccio tenía un concepto más claro —y más moderno— de arte (*ars*). Lo distinguía de la sabiduría (*sapientia*), de la ciencia (*scientia*) y de las facultades puramente prácticas (*facultas*). Para ambos escritores, la *inventio* era un rasgo esencial del arte. Otro aspecto —moderno— de sus definiciones era el carácter subjetivo de la belleza.

Entre las tesis medievales rechazadas por la época moderna se encuentra la que afirmaba que las bellas artes eran “mecánicas” (sólo la poesía y la música eran “liberales”). Tampoco se aceptó que el arte se ajuste a cánones ni a la *autoritas*.

En el tomo III de su *Historia de la estética*, Tatarkiewicz resume las principales tesis de la estética moderna desconocida por los medievales. Ellas son:

- La belleza no es sino una reacción subjetiva del hombre.
- La belleza puede tener diversas variedades y el arte, diversos estilos.
- Las bellas artes difieren tanto de la artesanía como de la pericia.
- El arte (en sentido moderno, no artesanal) es una necesidad espontánea del hombre y no tan sólo un medio para alcanzar una u otra finalidad.

- En sus obras más logradas el arte es creativo, individual y libre, teniendo derecho a aspirar a la perfección, originalidad y novedad.
- El arte no es sólo fruto de reglas, sino —sobre todo— del talento, la imaginación e intuición y, por tanto, en gran medida, es imprevisible e incalculable.
- El arte tiene su propia verdad artística, que no es la misma que la verdad a la que aspira la ciencia.
- El arte puede interpretar libremente la realidad.
- Cada una de las artes respectivas posee sus valores propios, y no hay por qué tratar de establecer entre ellos parangón alguno.

En relación a las ideas de la Antigüedad que perduran en la época moderna —como consecuencia de la vuelta renacentista hacia el pasado clásico— encontramos la idea aristotélica de que el arte representa a la naturaleza, pero lo hace con la misma libertad de ésta. Se acepta asimismo que la forma es el elemento esencial del arte, según sostenían los críticos del helenismo tardío, y que la inspiración es importante en la poesía, no así en la música y en las artes plásticas.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE LEONARDO DA VINCI

La estética del Renacimiento se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare*. Algunos individuos tendrán además el privilegio de encarnar al *uomo universale*, al genio universal. Es el caso de Leonardo da Vinci (1452-1519), considerado el más alto exponente del mundo renacentista italiano. Su extraordinario talento no sólo se puso de manifiesto en sus investigaciones e inventos ni —dentro del campo del arte— en sus pinturas, dibujos y esculturas. También sus textos teóricos, publicados muchos años después de su muerte, resultan de gran interés.

Aun cuando Leonardo acepta la mimesis pictórica y la necesidad de mantener fidelidad con el modelo, no deja de destacar que la obra es el resultado de la acción de un ser *libre* que añade imaginación a la naturaleza. La fidelidad al modelo no es entonces sinónimo de pasividad o sumisión: “*La pittura è cosa mentale*”, apuntó. No es ella diferente de la filosofía; por contrario, “es filosofía” dice en su *Tratado de la pintura*.⁶⁵ De esta íntima relación interdisciplinaria darán cuenta mucho más adelante artistas como Joseph Kosuth, neo-retóricos como Gérard Genette, y filósofos como Arthur Danto, cuyo pensamiento será analizado en nuestro último capítulo.

Dotado de una curiosidad permanente, da Vinci encarna a un nuevo tipo de artista interesado en todo tipo de saber. Al ser próxima a la ciencia, la pintura debía ser investigada con métodos científicos y sometida a un *ostinato rigore*, divisa del pintor que sería adoptada en el siglo XX por Valéry como modelo de su propia escritura.

Su desconfianza en la inspiración, llevó a Leonardo a “controlarla” por medio de una crítica incesante, la que debería ser ejercida no sólo por el autor sino también por quienes lo rodean, ya que resulta más fácil detectar las faltas aje-

nas que las propias. Así lo expresa Leonardo: “Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras”.⁶⁶

Poniendo en tela de juicio la inspiración y enfrentado a la *auctoritas*, Leonardo defenderá en todo momento la necesidad del estudio, la investigación y la experimentación. “Creo en la experimentación más que en la palabra”, afirmaba. Así, el Leonardo-artista resulta indisociable del Leonardo-químico, del botánico o del anatomista. Alejado de la especulación escolástica, considera que no hay tanta separación entre lo divino y el arte: el artista es un creador y la pintura es “pariente de Dios”. Esto explicaría su trascendencia, que la hace superior a cualquier producto de la naturaleza porque mientras éstos desaparecen, la obra de arte perdura a lo largo del tiempo. Se puede observar en estas consideraciones la influencia de un filósofo clave del Renacimiento: Marsilio Ficino (1433-1499). Traductor al latín de textos de Platón y de Plotino, Ficino construye una imagen jerárquica del universo con elementos aportados por el neoplatonismo y la teología de San Agustín. En el centro de esa construcción se encuentra el hombre poseedor de un alma inmortal y en proceso de “divinización”.

Aunque la idea del artista divino ya estaba en Platón, formulada por Ficino adquiere un sentido diferente. La “magia” del arte, que había sido disminuida en importancia por Platón al estar alejada de la Verdad, tendrá un valor positivo para el humanista italiano. Al comparar al artista con Dios, él exalta al ser humano, a la “dignidad humana”, glorificada también por Pico della Mirandola. De acuerdo a Ficino, el hombre “cumple el papel de Dios”, es “en cierta medida un Dios”. No es de extrañar entonces que a Miguel Ángel se le aplicara el adjetivo *divino*.

Al señalar la espiritualidad del arte, Ficino da un paso crucial *para la fundamentación de la autonomía del arte y de la Estética*. Al igual que Leonardo, pondrá de manifiesto que la empresa del Renacimiento no es un simple renacer de las artes y de la cultura clásica sino ante todo, como destaca Burckhardt, una empresa de “descubrimiento y actualización de todo el contenido del alma humana”.⁶⁷

La filosofía de Ficino produce un corte, diríamos definitivo, entre la idea de arte como producto espiritual y las actividades “no creativas”, como podrían serlo el trabajo manual o artesanal (que tan ligado al arte estuvo en períodos anteriores). Asimismo, los aspectos espirituales y creativos del arte serán destacados por Leonardo en sus apreciaciones sobre la pintura, anticipadas por el arquitecto y teórico Leone Battista Alberti. Con él Leonardo comparte igualmente la idea de la superioridad de la vista por encima de los otros sentidos; ella sería “más noble”, menos engañosa y ofrecería mayor información sobre el mundo.

Una de las tesis más polémicas de Leonardo es la que hace de la pintura una forma de arte superior a la escultura, la poesía o la música. A diferencia de la pintura, la escultura es, para Leonardo, un “arte mecánico” que cuesta sudor y fatiga corporales. La fatiga corporal del escultor pasa a ser, en el pintor, fatiga intelectual. Evidentemente no suscribiríamos a las consideraciones de Leonardo acerca de la superioridad de la pintura con relación a otras artes. Argumentos como “afecta más rápidamente que la poesía” o “es superior a la música porque perdura mientras que ésta expira inmediatamente después de ser eje-

cutada”, son del todo personales y prejuiciosos. Compartimos entonces las apreciaciones de Tatarkiewicz:

En la historia de la estética sería difícil encontrar otro texto en el que el artista, al ensalzar y defender su arte, reuniese tantas grandes ideas con tantas falsas aseveraciones y desleales artimañas respecto de otras artes, como este parangón de Leonardo.⁶⁸

Sin embargo, como bien agrega el esteta polaco, las “tretas” de Leonardo no deben ser indiferentes para el historiador de la estética, ya que arrojan luz no sólo sobre la personalidad del autor, sino sobre la época y su peculiar manera de percibir el arte.

LAS “BELLAS ARTES”

Las palabras *téchne* y *ars*, según vimos, hacían referencia a lo que hoy conocemos como “arte”, pero no exclusivamente. Se aplicaban también a oficios que tenían que ver con el trabajo manual. Por eso, en un determinado momento de la historia del arte, se necesitó agregar un adjetivo que indicara su especificidad: las *bellas artes*, diferentes tanto de las artes manuales o mecánicas como de las “liberales” (véase *supra*), que abarcaban otras ocupaciones no ligadas a la actividad artística tal como la entendemos hoy.

La identificación de los términos “arte” y “belleza” se inicia claramente en el Renacimiento y es luego generalizada. Paradigmática en la representación de la belleza es *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli (1444-1510), obra que destaca la admiración de los renacentistas por la Antigüedad grecorromana al plasmar el mito clásico del nacimiento de la diosa del amor y de la belleza. Venus (nombre romano de Afrodita) más parece de mármol que de carne e imita la postura de una antigua estatua romana.

La expresión “bellas artes” es considerada un producto de la Ilustración, aunque hay antecedentes previos. La fusión de lo que hoy se conoce como “artes plásticas” (pintura y escultura) con la arquitectura bajo una sola noción aparece ya en el siglo XVI; luego, en el siglo XVII- XVIII se fusionarán con la poesía bajo el nombre de *belle arti* o *beaux arts*. Charles Perrault titula una obra de 1690 *Cabinet des beaux arts*.

Si bien en el siglo XVI encontramos, en portugués, la expresión *boas artes*, el término se institucionaliza a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con el texto que Charles Batteux escribe en 1747: *Les beaux arts réduits à un seul principe*. El principio al que se reducen las bellas artes es, como vimos más arriba, el de la imitación. Batteux limitó el número de las “bellas artes” a siete: música, danza, pintura, escultura, arquitectura, poesía y oratoria.

En la Introducción a la *Enciclopedia*, d’Alembert usa la expresión *beaux arts* (1751), incluyendo en ella a la pintura, la escultura, la danza, la música y la poesía. Puede parecer extraño que la poesía estuviera incluida en las “bellas artes”. Este acercamiento fue expresado por Horacio (65-8 a.C.) en estos términos: “*ut pic-*



11. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*, temple sobre lienzo, 172,5 x 278,5, ca. 1484. Galería de los Uffizi, Florencia.

tura poesis” (como la pintura es la poesía). Asimismo, el historiador y teórico del arte del siglo XVII Claude François Menestrier afirmó que todas las artes nobles “trabajan con imágenes” (*travaillent en images*). Más adelante, sin embargo, la poesía y la oratoria serían consideradas independientemente como *belles lettres*.

En el siglo XIX, se separaron la música y la danza, con lo cual quedarían incluidas en el término “bellas artes” sólo las visuales (pintura y escultura). El *Gran Diccionario* de Oxford aclara que ese uso restringido es relativamente nuevo, ya que no aparece en ningún diccionario inglés antes de 1880.

Hoy, la extensión de las “bellas artes” se ampliaría con la inclusión de nuevos medios, como la fotografía, el cine o el video, aunque en la práctica el término, desgastado, tiende a ser reemplazado por la expresión más genérica y menos categórica de “artes visuales”.

5. El concepto de lo feo

Fueron los románticos quienes pusieron en el centro de sus poéticas a la categoría de lo feo. Victor Hugo (1802-1885), en su prefacio al drama en prosa *Cromwell* (1927) —convertido en manifiesto del romanticismo— advertirá que “la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”.⁶⁹

En la naturaleza, como apuntaba Victor Hugo, no todo es bello. Pero, si pensamos en sapos, arañas, cucarachas, serpientes, ¿podríamos afirmar que ellos son ejemplos incuestionables de lo feo? Muchas veces, la percepción de lo feo se enlaza con la sensación de temor, lo que genera repulsión. ¿Pero qué ocurriría si esta sensación pudiera aislarse de la experiencia, dándose la posibilidad de una contemplación “tranquila” del objeto supuestamente feo?

Es evidente que la categoría de lo feo no se encuentra encerrada en ningún canon, en ninguna regla o precepto. Mientras la belleza fue asociada al número, a la proporción, a la armonía —datos supuestamente *objetivos*—, ¿cuál es el criterio que, para una mayoría, funda lo feo? ¿Existe hoy para lo feo un consenso tan generalizado como el del célebre 90-60-90 que fija las proporciones ideales del cuerpo de la mujer?

Es fácil observar que lo feo resulta, en general, un concepto derivado de lo bello. Es un lugar común decir que lo que *no* tiene proporción o armonía es feo. Lo feo es entonces extensión negativa de lo bello. La oposición bello-feo y la definición de lo feo por lo negativo (por lo que no es bello) fue tratada en el Medioevo por filósofos como Tomás de Aquino. Como vimos, *integritas*, *proportio* y *claritas* son los rasgos esenciales de la belleza. La integridad o perfección supone que todo lo inacabado, aquello a lo que le falta uno de sus miembros, lo mutilado, lo deforme, es feo.

También San Agustín, al predicar la belleza del mundo, no negaba que en él

también existiera la fealdad. La cuestión estaba ligada a problemas de teodicea, de la conciliación del mal con la existencia divina. ¿Cómo justificar la fealdad? Para el filósofo cristiano la fealdad no es nada positivo, sino simplemente una ausencia. Al contrario de la belleza, que es armonía, la fealdad es falta de armonía. Además, es sólo parcial: las cosas pueden tener más o menos orden, más o menos armonía, pero no pueden estar completamente desprovistas de ella. Así, no existe una fealdad de carácter absoluto, y la que existe es necesaria porque desempeña para la belleza el mismo papel que la sombra desempeña para la luz. Las huellas (*vestigia*) de la belleza se encuentran entonces en todas las cosas, incluidas aquellas que tenemos por feas. “La naturaleza nunca carece de algún bien” (*Natura nunquam sine aliquo bono*), dice Agustín (*Contra epistolam Manichaei*, 34).

Entre los filósofos del siglo XVIII que más se interesaron por la idea de lo feo se encuentra Edmund Burke (1727-1795). En *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) se refiere a la naturaleza de lo feo como contrapuesta a las cualidades constitutivas de lo bello. El filósofo británico realiza una detallada descripción de los objetos bellos. Son lisos, no angulosos, delicados, de colores suaves (verdes claros, azules claros, blancos débiles, rosas y violetas). Si el tamaño pequeño corresponde a los objetos bellos, el grande corresponde a los feos. Observa, en este sentido, que en la mayoría de las lenguas se habla de objetos amorosos con epítetos diminutivos... “Algunos todavía los conservamos, como *darling* (queridito), y unos cuantos más”.⁷⁰ “Una gran cosa bella es una expresión que se aplica raramente; pero, la de una gran cosa fea, es muy común”.⁷¹ No es de extrañar que lo sublime (ligado al gran tamaño) sea considerado por Burke como próximo a lo feo. “Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime”,⁷² afirma, aunque aclara que la fealdad *por sí misma* no es una idea sublime.

Asimismo, Johann K. F. Rosenkranz (1805-1879), entiende lo feo en contraposición a lo bello. Este discípulo de Hegel, autor de la *Estética de lo feo* (1853),⁷³ considera —al igual que otros hegelianos, como Weise, Ruge o Vischer— que lo feo tiene su horizonte en lo bello. Lo feo, para Rosenkranz, es una entidad secundaria y se produce a partir de lo bello. Anclado en el idealismo hegeliano, sostiene que lo bello artístico es la manifestación de uno de los momentos del Espíritu. Siendo el arte, y no lo bello, lo que goza de un valor absoluto, lo feo no se encuentra desvalorizado en su sistema.

Lo feo no sólo se define en relación a la categoría de lo bello. Se lo ha asociado —como veremos en el capítulo siguiente— a la categoría de lo visionario (Jung). También se lo ha relacionado con lo cómico y lo siniestro. Al guardar relación con lo cómico, lo feo, de acuerdo a Rosenkranz, pierde lo que podría resultar en él repugnante. Analiza el caso de la caricatura, a la que define como una exageración que debe desorganizar orgánicamente a la forma para que pueda así surgir una nueva unidad. En la caricatura, afirma, “la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma”.⁷⁴

Recordemos que también Aristóteles, en su *Poética*, distingue lo feo ligado a la risa, que es objeto de la comedia, y lo feo ligado a lo repugnante, a lo mise-

rabable o atroz (por ejemplo un crimen), que es objeto de la tragedia. *Miseriam non movere risum* (Cicerón, *De Oratoria* 2). Lo risible es, para Aristóteles, efecto de un error o de una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal. Es lo que pone en evidencia la máscara cómica, fea y contorsionada, pero sin tormento. Dice Aristóteles: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente de cualquier defecto, sino sólo de lo risible en cuanto es parte de lo feo”⁷⁵

LA FEALDAD EN EL ARTE

En su *Retórica* (1371 b), Aristóteles decía que algunos seres que en la naturaleza producen disgusto, al ser imitados en el arte resultan fuente de placer. Asimismo en la *Poética* (1448 b) leemos:

En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia [...] y la capacidad de gozar todos con las imitaciones. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horribles y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud.

Kant, por su parte, mantendrá esas ideas del filósofo griego:

El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira asco.⁷⁶

En el caso de la fealdad que inspira asco (*Ekel*), su representación artística no puede distinguirse de la sensación que produce el objeto representado en la realidad. Tanto lo representado como la representación producen asco y, en consecuencia, ésta no podría ser objeto de complacencia estética. Agrega el filósofo que el arte escultórico —dado que sus productos pueden confundirse con los de la naturaleza— ha excluido la representación directa de objetos feos representando, por ejemplo, la muerte, en un bello genio o el valor guerrero en Marte.

Dentro de la “fealdad que inspira asco” se encuentra la representación de lo abyecto, que cubre un capítulo importante dentro del arte contemporáneo y que encuentra excelentes ejemplos en la obra de Cindy Sherman (1954), Jake Chapman (1966), Dinos Chapman (1962), Kiki Smith (1954) y Paul MacCarthy (1945). Los hermanos Chapman han tomado a un grabado de la serie *Los desastres de la Guerra* (1810-1814) de Goya (1746-1828) como referente de una de sus esculturas más conocidas (*Grandes hazañas contra los muertos*, 1994).



12. Eugène Delacroix. *La balsa de la Medusa*. Óleo sobre tela, 491 x 716, 1819. Museo del Louvre, París.

Quizá como ningún otro en su tiempo, Goya mostró en imágenes de extrema crudeza el escepticismo que genera la idea de progreso defendida en la Ilustración. Su colección de aguafuertes *Los caprichos* (1799) o su pintura *Saturno devorando a sus hijos* (1821) son ejemplos más que elocuentes de esa profunda desconfianza.

Si bien observamos que en el arte contemporáneo el *feísmo* parece imponerse a la belleza clásica, no podemos olvidar que también en épocas consideradas favorecidas por el sentido de la belleza, como la griega, lo feo se hizo presente. Así, en las tanagras (pequeñas estatuillas), vemos figuras grotescas, deformes, como embriagadas, mujeres de vientres prominentes y cuellos alargados, que están lejos de recordar a Afrodita o a Palas Atenea.

Para representar en toda su crudeza los cuerpos que se retuercen en *La balsa de la Medusa*, el pintor romántico Eugène Géricault (1791-1824) recurrió a la observación directa de enfermos y moribundos de un hospital. Se dice que no tuvo reparo en llevarse miembros humanos procedentes de un depósito de cadáveres para lograr la expresión exacta de un hecho muy comentado en la época: el naufragio de la fragata francesa *Medusa*, en el verano de 1816, frente a las costas africanas. Su capitán era un noble que había obtenido el cargo por influencias políticas. Cuando el barco (sobrecargado de pasajeros) comenzó a hundirse, el capitán y la tripulación se apoderaron de los botes salvavidas, abandonando al resto de los viajeros a su suerte. Éstos lograron construir una balsa en la que permanecieron trece días. Sólo quince sobrevivieron, conociéndose después que hubo casos de canibalismo.

Ahora bien, cuerpos deformes y torturados como los que podemos encontrar en Goya o Géricault, ¿son realmente feos? San Buenaventura (*Opera Theologica selecta*, I Sent. 31, 2, 1, 3) decía que la imagen de lo feo es bella si resulta persuasiva, si está bien construida y representa fielmente el propio modelo, aunque en la cosa imitada no haya belleza alguna. Aquí residiría la justificación de todas las representaciones diabólicas incorporadas en las iglesias.

Pasando a la estética del siglo XX, nos encontramos con las particulares apreciaciones de Theodor Adorno sobre lo feo. El filósofo de la Escuela de Frankfurt se interesará por lo feo en el arte y lo enmarcará en su teoría de la negatividad y de la resistencia. "El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito".⁷⁷ El imperio hitleriano y la ideología burguesa en general nos han hecho ver que "cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas".⁷⁸ Lo feo debe mantener la fuerza de resistencia del arte, su negación de la ideología burguesa.

La realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria, juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema. El arte trabaja contra esta actitud de tolerancia renunciando en su lenguaje a cualquier forma de afirmación, a ésa que aún conserva el llamado realismo social.⁷⁹



13. Antonio Berni. *El mundo prometido a Juanito Laguna*, collage sobre madera, 300 x 400, 1962 (detalle). Colección Cancillería Argentina.

En Argentina, un artista que denuncia con su estética de lo feo las injusticias de la sociedad es Antonio Berni (1905-1981). Libre de prejuicios, tanto en la elección de los materiales como en los temas, Berni se ha dirigido en más de una oportunidad contra el “buen gusto”. Sus figuras “antigustosas” están en la vereda de enfrente de las pretensiones de una burguesía que teme al ridículo, por lo que busca afanosamente el refinamiento como rasgo distintivo de identidad. Dice Ernesto Sabato:

Se suele murmurar que [Berni] tiene mal gusto. Pero el buen gusto poco tiene que hacer con un arte poderoso. Se lo puede y quizá se lo debe exigir a un artista menor: bueno fuera que además de su pequeñez fuera desagradable. Pero ¿cómo podría exigirselo a los grandes?⁸⁰

Con sus Juanito Laguna, Berni da expresión a la realidad de los habitantes marginales de la gran ciudad. No hay la más mínima condescendencia en su visión de las carencias de los que el sistema olvida; de allí su necesidad de poner entre paréntesis la distancia de la transposición icónica para mostrar directamente la realidad. Los materiales heteróclitos que el artista ha encontrado en las villas de emergencia, los objetos de desecho, la chatarra metálica que luego, cuidadosamente ubicaba en sus *collages*, serán los protagonistas de muchas de sus obras, testigos implacables de la marginalidad.

INACTUALIDAD DEL CONCEPTO DE BELLEZA

Aunque el gusto por las cosas bellas no disminuye, con el correr del tiempo, la fe en el ideal de belleza artística se debilita. Su campo queda prácticamente reducido a las obras clásicas. Afirmar Tatarkiewicz:

La Gran Teoría de la belleza había sido elaborada tomando como modelo al arte clásico; pero los maestros del barroco pensaban que su arte se adecuaba después de todo a la teoría y no buscaron otra. Por el siglo XVIII, las cosas eran diferentes: las decoraciones rococó correspondían más bien al adjetivo “elegante”, los paisajes prerrománticos al adjetivo “pintoresco”, la literatura prerromántica al adjetivo “sublime”. El adjetivo “bello” quedó sólo para las obras clásicas.⁸¹

El ideal de belleza, fundado en la armonía y la proporción, irá perdiendo terreno frente al subjetivismo estético de la Modernidad, concretamente, frente al poder de las formas románticas (véase más arriba el ejemplo de Géricault), generadas en el sentimiento, la intuición, el impulso, el entusiasmo. Desde entonces, a diferencia de la estética del clasicismo, ninguna belleza basada en reglas tendrá vigencia. Sólo se aceptará la belleza en la libertad de expresión de cada artista. En este sentido, la actitud del artista romántico es modélica, al rebelarse contra las fórmulas aceptadas, y al imponer el individualismo, el subjetivismo y, consecuentemente, el pluralismo en el concepto de belleza.

Sin lugar a dudas, la belleza es un concepto histórico, social y culturalmente condicionado. Cada momento histórico tiene su belleza. Responde ésta a convenciones diversas. En consecuencia, el concepto de belleza es abierto, inestable, ambiguo. A esto se agrega, en el siglo XX, otro rasgo: su “inactualidad” (el libro de Umberto Eco dedicado a la belleza,⁸² recientemente publicado, podría ser la excepción a la regla).

Nuestro mundo distópico, disonante, difícilmente podría ser expresado en términos de la belleza clásica. Valéry apuntaba ya en 1929: “La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores de choque, la han suplantado”.⁸³

La relativización del valor de la belleza aparece también en Baudelaire. En su célebre escrito “El pintor de la vida moderna” (1863) sostuvo: “El placer que extraemos de la representación del presente deriva no sólo de la belleza de la que puede estar investido sino también de su cualidad esencial de presente”.⁸⁴ Así, él daba cuenta del sentimiento moderno volcado hacia lo nuevo, hacia el presente cambiante. Los cambios sucesivos producidos en la historia del arte no harían sino confirmar el opacamiento del “fulgor” ancestral de la belleza.

Por otra parte, se observa hoy, cada vez más, la dificultad de separar los términos bello-feo. Lo feo resulta así una fuerza enigmática, oscura y paradójica, que recuerda aquella frase de A. Polin: “Rien n'est beau que le laid” (Nada es bello sino lo feo).

Lo bello no siempre está en las cosas bellas. Asimismo, lo feo, en su mayor dosis de atrocidad, de violencia y destrucción, puede llegar a poseer una cuota tan fuerte de atracción como lo bello. Es lo que muestra de manera ejemplar la novela *Crash* (1973) de J. B. Ballard y el film del mismo nombre de David Cronenberg. En estos casos, lo terrible, lo odioso, lo perverso, lo feo resultan ingredientes principales del divino “manjar” de la belleza.

En síntesis, aunque “inactual”, el concepto de belleza no deja de interesar hoy en su relación con su tradicional opuesto: lo feo. Entre los ensayos de mayor interés se destaca *Lo bello y lo siniestro*,⁸⁵ de Eugenio Trías. Es en el sesgo de lo siniestro donde él descubrirá la interrelación de lo bello (ligado a la armonía, al orden, a la proporción) y de lo feo (ligado al caos, lo desproporcionado, lo ilimitado). Considera que lo bello “sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y de vitalidad para poder ser bello” y que la belleza “es siempre un velo (ordenado) a través del cual puede presentirse el caos”.⁸⁶

La hipótesis de Trías es que lo siniestro constituye la “condición” y el “límite” de lo bello. En tanto que “condición”, no hay efecto estético sin que lo siniestro esté, de algún modo, presente; en tanto que “límite”, lo siniestro debe permanecer oculto, pues su revelación produciría *ipso facto* la ruptura del efecto estético. “Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, decía Schelling. En el umbral de lo bello y lo siniestro se ubican los trabajos de artistas argentinos de distintas generaciones como Mildred Burton, Marcelo Pombo o Dolores Zorreguieta.

En *Fotonovela*, instalación en forma de friso compuesta por sesenta y seis relicarios con fotos en blanco y negro, Dolores Zorreguieta (1965) relata el en-



14. Dolores Zorreguieta. *Fotonovela*, instalación con 66 relicarios y fotografías, 2002.

cuentro entre un hombre y una mujer parafraseando un género muy popular de hace unas cuantas décadas. Lo “secreto” de su *fotonovela* personal —que a veces alcanza un fuerte voltaje erótico— se pone de manifiesto en el pequeño tamaño de cada relicario, provisto de una tapa o “puerta” que el espectador puede abrir. También resulta significativa la iluminación de cada escena al recibir luz lateralmente y mantener siempre un lado oscuro, oculto. Poco a poco el “secreto” aflora, correspondiendo al momento en que lo romántico da paso a lo truculento, lo previsible a lo inesperado (aunque quizá sospechado), lo bello de la relación amorosa a lo siniestro de la muerte criminal. Parafraseando a Rilke, diríamos que lo bello “no es más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos”.

Fragmentos seleccionados

Platón. *República*

trad. y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992

Platón fue un gran artista de la palabra, resultando su escritura tan admirable como sus ideas filosóficas. Sus obras adoptan en su mayoría la forma del diálogo, del que hacen uso Sócrates y sus antagonistas. Son éstos los que suelen dar el nombre al diálogo.

La *República* (*Politeia*), y particularmente el libro X, es un texto fundamental donde se expone de manera articulada y sostenida el pensamiento platónico sobre el arte. Es un diálogo de madurez, es decir que corresponde al momento en que está totalmente desarrollada su teoría de las Ideas. El vocero de Platón será, una vez más, Sócrates. El tema general es la organización de una ciudad ideal que estará gobernada por filósofos, pues son ellos quienes conocen la verdad y el bien. Se detallan en el diálogo las medidas a adoptar, con particular énfasis en la educación de los jóvenes.

El mundo en el espejo

Libro X, 596 b-597 a

Los interlocutores son Sócrates y Glaucón, siendo aquél quien comienza diciendo:

—Tomenos ahora la multiplicidad que prefieras. Por ejemplo, si te parece bien, hay muchas camas y mesas.

—Claro que sí.

—Pero Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa.

—Sí.

—¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano dirige la mirada hacia la Idea cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las de-

más cosas de la misma manera? Pues, ningún artesano podría fabricar la Idea en sí. O ¿de qué modo podría?

—De ningún modo podría.

—Mira ahora qué nombre darás a este artesano.

—¿A qué artesano?

—Al que produce todas aquellas cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales.

—Hablas de un hombre hábil y sorprendente.

—Espera, y pronto dirás más que eso. Pues este mismo artesano es capaz, no sólo de hacer todos los muebles, sino también de producir todas las plantas, todos los animales y a él mismo; y además de éstos, fabrica la tierra y el cielo, los dioses y cuanto hay en el cielo y en el Hades bajo tierra.

—¡Hablas de un maestro maravilloso!

—¿Dudas de lo que digo? Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole, o bien que se puede llegar a ser creador de estas cosas de un cierto modo, y de otro modo no? ¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo?

—¿Y cuál es este modo?

—No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.

—Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.

—Bien; y vienes en ayuda del argumento en el momento requerido. Uno de estos artesanos es el pintor, creo. ¿O no?

—Claro que sí.

—Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. ¿No es verdad?

—Sí, pero también esto en apariencia.

—¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea

—aquello por lo cual decimos que la cama es cama— sino una cama particular.

—Lo decía, en efecto.

—Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad (pp. 410-412).

La imitación

Libro X, 597 b – 598 e

—¿Quieres ahora que, en base a estos ejemplos, investiguemos qué cosa es la imitación?

—Si te parece.

—¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que

existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?

—Por nadie más, creo.

—Otra, la que hace el carpintero.

—Sí. Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?

—Sea.

—Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas.

—Tres, efectivamente.

—En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios.

[...]

—¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama?

—Sí.

—¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama?

—De ninguna manera.

—Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama?

—A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es "imitador" de aquello de lo cual los otros son artesanos.

—Sea; ¿llamas consiguientemente "imitador" al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza?

—De acuerdo (pp. 412-415).

Aristóteles. *Poética*

trad. Ángel Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1998

Se pueden consultar, además, las siguientes ediciones de la *Poética*:

- Buenos Aires, Emecé, 1963, trad. y notas Eilhard Schlesinger, nota preliminar de José María de Estrada (la traducción de Schlesinger fue reeditada por Losada, Buenos Aires, 2004).
- Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, trad., introd. y notas Juan David García Bacca.
- Buenos Aires, Leviatán, 1991, trad. y notas Alfredo Llanos.
- Valencia, Icaria, 1999, introd. A. Martín, trad. Santiago Ibáñez.
- Madrid, Gredos, 1974, edición trilingüe y trad. de Valentín García Yebra.

El término "poética" deriva de *poien* = hacer, fabricar. Toma también el sentido de "hacer artísticamente".

La *Poética* es el texto más importante sobre un tema artístico que nos legó la Antigüedad. Es el único documento de la época dedicado a problemas concretos que una forma de obra [la tragedia] plantea. Durante un milenio pasó

inadvertida y sólo a fines del siglo XIV fue rescatada del olvido por el Renacimiento italiano. En ese pequeño gran tratado, Aristóteles analiza el arte de construir fábulas efectivas; prescribe reglas y hace referencia a contenidos, rasgos del lenguaje y principios constructivos de la tragedia, la que será comparada con la epopeya y contrastada con la comedia.

Integran la *Poética* veintiséis capítulos, aunque sabemos que es una obra que nos ha llegado incompleta. El primer capítulo traza un programa que se realiza sólo parcialmente. Así, el capítulo sexto anuncia un estudio sobre la comedia que no se encuentra en el libro. Igualmente, en la *Retórica*, al hablar de lo risible, se refiere Aristóteles a un tratamiento más amplio en la *Poética*. Ese estudio perdido da pie a Umberto Eco para urdir la intriga de *El nombre de la rosa*.

Las seis partes de la tragedia

Cap. VI, 1449 b – 1450 a

Necesariamente, pues, los elementos de toda tragedia son seis, y de acuerdo a cómo son ellos resulta una tragedia de tal o cual especie. Ellos son: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto [...]. De ellos el principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha [...]. Los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo [...]. Principio y casi alma de la tragedia es, por tanto, el argumento. En segundo lugar, vienen los caracteres [...]. En tercer lugar está el pensamiento. Este consiste en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, la cual se da en el diálogo y es tarea del político y el retórico. Los antiguos [trágicos], en efecto, presentaban [a sus personajes] hablando como políticos; los actuales como retóricos. El carácter es lo que explica la norma de conducta y qué clase de cosas elige o rechaza [un personaje] en lo no manifiesto. Carecen, por eso, de carácter los discursos en los cuales el que habla no escoge ni rechaza absolutamente nada. Pensamiento hay en aquellos que muestran cómo es o no es un determinado objeto o expresan en general [una idea].

El cuarto [elemento] del discurso es el lenguaje. Afirmo, pues, según antes he dicho, que el lenguaje es la facultad de expresarse por medio de palabras, la cual tiene igual fuerza en verso y en prosa. En cuanto a los [elementos] restantes, el canto puede considerarse el más importante de los ornatos. El espectáculo resulta apto para conmover los espíritus, pero es extraño al arte y de ningún modo intrínseco a la poesía (pp. 7-9).

Compasión y temor

Libro IX, 1452 a

Puesto que la tragedia no es sólo representación de una acción perfecta sino también de [acontecimientos] temibles y lamentables, y esto se logra, sobre todo, cuando ellos suceden de modo insospechado, pero dependiendo unos de otros, pues en tal caso causarían más asombro que si se produjeran automática o casualmente —ya que, aun entre los casuales, resultan más asombrosos los que parecen surgidos con un fin, como cuando la estatua de Mitis en Argos mató al causante de la muerte de Mitis, cayendo sobre él en un espectáculo, porque tales hechos no parecen suceder por azar—, estos argumentos resultan necesariamente más bellos (p. 12).

Libro XIV, 1453 b

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo. Conseguir tal efecto a través de la vista es menos artístico y supone auxilio extrínseco. Quienes a través de la vista no logran producir temor sino sólo asombro nada tienen en común con la tragedia. No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos. Examinemos, pues, cuáles hechos resultan terribles y cuáles lamentables. Es preciso que tales acciones se realicen entre amigos, entre enemigos o entre quienes no son ni una ni otra cosa. En lo que hacen o intentan los enemigos entre sí nada hay digno de compasión, como no sea la desdicha en sí misma. Tampoco lo hay cuando se trata de quienes no son amigos ni enemigos. Pero cuando una desgracia sucede entre amigos, como si un hermano asesina a su hermano, un hijo a su padre, una madre a su hijo o un hijo a su madre, o intenta hacerlo o hacer algo parecido, esto debe tenerse en cuenta (pp. 15-16).

San Agustín. De Música

trad. y estudio preliminar de Cecilia Ames, Córdoba, Alción, 2000

El tratado *De Música* es una obra temprana de San Agustín (388-391) que adopta la forma del diálogo platónico. En la conversación entre un maestro y un discípulo, imaginados como dos roles en un proceso educativo, se entrecruzan principios de la música con principios teológicos. La obra tiene un claro trasfondo neoplatónico que deviene claramente religioso en el último libro, el sexto.

De Musica está compuesto por seis libros. Los cinco primeros tratan de cuestiones técnicas relativas a la música y sólo el sexto examina el origen de la armonía: Dios. El título del capítulo sexto es ilustrativo: Dios Fuente y Lugar de Números Eternos

El tratado refiere a toda producción que posea una estructura armónica basada en reglas numéricas. No puede asombrar que buena parte de los ejemplos fueron extraídos de la poesía, ya que en el Medioevo, al igual que en la Antigüedad clásica, ella fue considerada parte de la música al implicar duraciones. Tanto el latín como el griego disponía de sílabas breves y largas cuya combinación producía una suerte de tonada, un cántico del lenguaje que era percibido como música. Podríamos decir, en consecuencia, que este tratado tiene por tema la métrica y la versificación latina.

Es importante destacar que ésta es la primera traducción al español del importante texto de San Agustín, no suficientemente conocido aún.

Los ritmos eternos en el interior del poeta

Cap. Sexto, XII, 35

Maestro: Por consiguiente si investigamos aquella arte rítmica o métrica, de la cual usan los que hacen versos, ¿piensas que éstos tienen algunos ritmos o números según los cuales hacen los versos?

Discípulo: Ninguna otra cosa puedo suponer.

M.: Cualesquiera sean estos ritmos, ¿te parece que pasan de largo con los versos o permanecen?

D.: Permanecen ciertamente.

M.: ¿Entonces hay que admitir que algunos ritmos que pasan de largo son producidos por algunos que permanecen?

D.: La razón me obliga a asentir.

M.: Pues bien, ¿piensas que este arte es acaso otra cosa que cierta disposición del espíritu del artista?

D.: Así lo creo.

M.: ¿Y crees que esta disposición está también en aquel que es ignorante de este arte?

D.: De ninguna manera.

M.: ¿Y qué decir de aquel que la olvidó?

D.: Tampoco en él ciertamente, porque también él es ignorante aunque alguna vez lo haya conocido.

M.: ¿Y qué si alguno lo hace recordar interrogándolo? ¿Piensas que aquellos ritmos vuelven a él desde aquel que lo interroga, o que aquel internamente en su mente se mueve hacia algo de donde recupera lo que había perdido?

D.: Yo creo que hace esto en su interior (p. 198).

Los ritmos eternos proceden de Dios

Cap. Sexto, XII, 36

M.: Por consiguiente, ¿de dónde hay que creer que se le comunica al alma lo que es eterno o inmutable sino el único eterno e inmutable Dios?

D.: No veo que otra cosa conviene creer.

M.: ¿Qué finalmente? ¿Acaso no es evidente que aquel que al ser preguntado se mueve interiormente hacia Dios, de modo que entiende la verdad inmutable, no podría ser dirigido hacia la contemplación de aquella verdad sin ningún auxilio exterior, si no retuviera él mismo movimiento con su memoria?

D.: Es manifiesto (p. 200).

Cap. Sexto, XVII, 56-57

M.: Nosotros solamente recordemos, por lo que atañe principalmente a la presente discusión iniciada, que por la providencia de Dios, que creó y gobierna todas las cosas, ocurre que también el alma pecadora y calamitosa es regida por ritmos y produce ritmos, hasta la más baja corrupción de la carne; y estos ritmos ciertamente pueden ser cada vez menos bellos, pero no pueden carecer totalmente de belleza. Y Dios, soberanamente bueno, y soberanamente justo, no mira con malos ojos a ninguna belleza, ya ésta se produzca con una condena del alma, ya con un retroceso, ya con una permanencia.

Y el ritmo no sólo comienza a partir del uno, sino también es bello por la igualdad y por la semejanza, y se combina ordenadamente. Por lo cual cualquiera que confiesa que ninguna naturaleza hay que no ansíe la unidad, para ser lo que es, y que no se esfuerce para ser semejante a sí mismo en cuanto puede, y que no mantenga su orden propio en los lugares o en los tiempos, o su bienestar corporal con cierto equilibrio, debe confesar que todas las cosas cuantas existen y en cuanto son, han sido hechas y realizadas por un principio único a través de una belleza igual a él y semejante a la riqueza de su bondad, mediante la cual se unen entre sí lo único y lo uno que procede de lo único por una muy querida, por así decirlo, caridad.

Por esto aquel verso recordado por nosotros: *Deus creator omnium* [Dios creador del universo] no sólo es muy agradable a los oídos por su sonido armonioso, sino mucho más para el alma por la pureza y verdad de la afirmación. A no ser que te mueva la necesidad, para hablar más suavemente, de aquellos que niegan que puede hacerse algo de la nada, cuando se dice que el omnipotente Dios ha hecho esto (pp. 212-213).

La hermosura suprema de la bóveda del cielo

Libro Sexto. XVII, 58

[...]

M.: ¿Y qué decir de la elevada bóveda del cielo, por lo cual está limitada la totalidad de los cuerpos visibles y que posee la hermosura suprema en este aspecto y la excelencia más saludable del lugar? Todas estas cosas ciertamente que nosotros enumeramos con la ayuda del sentido carnal, y las que en ellas están, no pueden ad-

quirir ni conservar los ritmos locales que parecen estar en una situación estable, si no es con los ritmos temporales que los preceden en la intimidad y en el silencio y que están en el movimiento. Asimismo a aquellos intervalos ágiles de los tiempos los precede y regula un movimiento vital, que obedece al Señor de todas las cosas y que tiene dispuestos no intervalos temporales de sus ritmos, pero sí tiempos que le proporciona su potencia; más allá de la cual los ritmos racionales e intelectuales de las almas bienaventuradas y santas, recibiendo sin la mediación de ninguna naturaleza la misma ley de Dios sin la cual no cae una hoja del árbol y para la cual nuestros cabellos están contados, la transmiten hasta las jurisdicciones terrenas e infernales (p. 214).

Leonardo da Vinci. Tratado de la pintura

trad. Diego Rejón de Silva, Buenos Aires, AGEBE, 2004

El *Tratado* de Leonardo fue publicado bastante tiempo después de su muerte, ocurrida en 1519. La primera versión completa data de 1817 (de 1651 es una versión incompleta) y la primera versión crítica —de H. Ludwig— es de 1882. Se trata de una obra que revela el interés de Leonardo por la enseñanza, puesto también de manifiesto en la fundación de la Academia que lleva su nombre. Sólo en parte se consideran allí cuestiones estéticas; sobre todo hay recomendaciones e instrucciones técnicas para el pintor. Muchas veces estos preceptos responden a gustos personales y no a una teoría más general del arte y de lo bello.

La enseñanza de la perspectiva —en su especie lineal, colorística y aérea—, de la anatomía, de la sombra y del color son temas principales del *Tratado*.

Importancia del conocimiento y de la experimentación

Estúdiense primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende a la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones o coyunturas (p. 27).

El Pintor debe ser universal y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se transmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza (p. 27).

Nunca debe imitar un Pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir a ella directamente, que no a los Maestros que por ella aprendieron (p. 32).

Importancia de la proporción

Téngase cuidado en que haya en todas las partes proporción con su todo, como cuando se pinta un hombre bajo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros: esto es, que ha de tener los brazos cortos y recios, las manos anchas y gruesas, y los dedos cortos, y abultadas las articulaciones; y así de los demás (p. 140).

Mídase el pintor a sí mismo la proporción de sus miembros y note el defecto que tenga, para tener cuidado de no cometer el mismo error en las figuras que componga por sí: porque suele ser vicio común en algunos gustar de hacer las cosas a su semejanza (p. 111).

Las medidas del hombre

Los niños tienen todas las coyunturas muy sutiles, y el espacio que hay entre una y otra caroso: esto consiste en que el cutis que cubre la coyuntura está solo, sin ligamento alguno de los que cubren y ligan a un mismo tiempo el hueso; y la pingüedo o gordura se halla entre una y otra articulación, incluso en medio del hueso y del cutis: pero como el hueso es mucho más grueso en la articulación que en lo restante, al paso que va creciendo el hombre, va dejando aquella superfluidad que había entre la piel y el hueso, y por consiguiente aquélla se une más a éste, y quedan más delgados los miembros. Pero en las articulaciones, como hay más que el cartílago y los nervios, no pueden desecarse ni menos disminuirse. Por lo cual los niños tienen las coyunturas sutiles y los miembros gruesos, como se ve en las articulaciones de los dedos y brazos, y la espalda sutil y cóncava: al contrario el adulto, que tiene las articulaciones gruesas en las piernas y brazos, y donde los niños tienen elevación, él disminuye (pp. 102-103).

Consejos para el pintor

Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en cuanto a la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego, teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse a menudo y refrescar la imaginación, pues de este modo, cuando se vuelve al trabajo, se rectifica más el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho (pp. 150-151).