

Elena Oliveras

ESTÉTICA
La cuestión del arte


PROF. GABRIELA ERÁZUN

LENGUAJE VISUAL 6

 **IMAGEN**
Centro de Copiado

Calidad en
servicio de fotocopiado

España 386 - Cipolletti, R.N.
Tel.: 0299 477 5986

Ariel

Oliveras, Elena
Estética.— 1ª ed.— Buenos Aires : Ariel, 2005.
400 p. ; 25x16 cm.

ISBN 950-9122-89-0

1. Estética-Filosofía I. Título
CDD 111.85

*Para Andrés,
con todo cariño*

Diseño de cubierta: Lucía Cornejo
Ilustración de tapa:
Liliana Porter. *Boy with postcard / Niño con postal*,
cibacromo, 88 x 68, 1999 (detalle)
Diseño de interior: Ana María D'Agostino

© 2004, Elena Oliveras

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todos los países de habla hispana:
© 2005, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. / Ariel
Independencia 1668, C1100ABQ Buenos Aires
www.editorialplaneta.com.ar

1ª edición: mayo de 2005

ISBN 950-9122-89-0

Impreso en Verlap S.A. Producciones Gráficas,
Spurr 653, Avellaneda,
en el mes de abril de 2005.

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida,
almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico,
mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

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 de 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 *EIDOLOPOIETIKÉ* (PRODUCCIÓN DE IMÁGENES)

Los que producían las *téchnai mimetikáí* (artes de imitación) eran los *mimētēs* (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 irrealdad 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 *eidos*, 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.

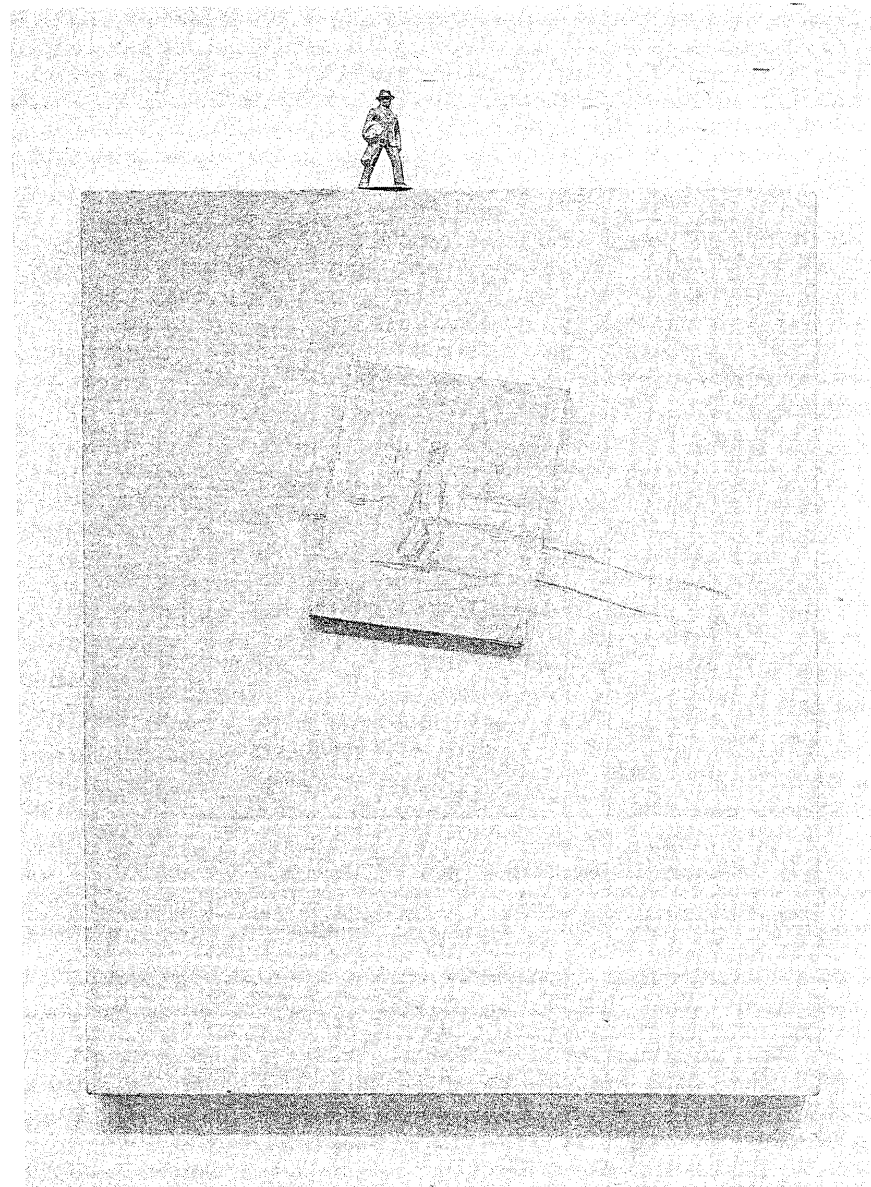
Pero antes de impugnar sin más el rigorismo platónico, sería importante reflexionar sobre los efectos indeseados de la saturación icónica en un mundo como el nuestro, cada vez más virtual, teñido de la misma *ambigüedad* característica de las imágenes. Esta cuestión es el *leit motiv* de obras de artistas 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” (*phainómena*), no seres (*ta onta*) según la verdad (*ta alétheia*), 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 (nóesis)	Epistémé (ciencia)
	Ideas matemáticas	Entendimiento (diánoia)	
Mundo sensible	Cosas sensibles (propiamente dichas)	Creencia (pístis)	Dóxa (opinión)
	Imágenes	Imaginación (eikasía)	
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.

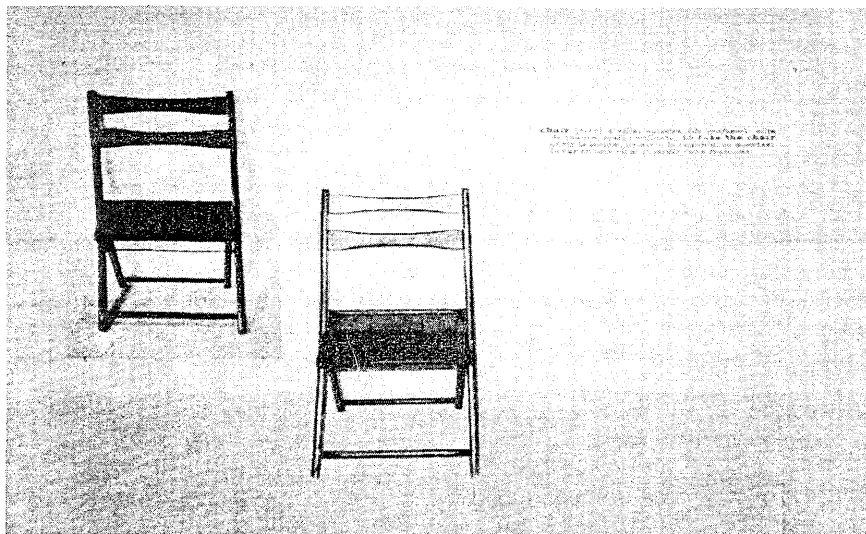
La Idea de cama —por la cual la cama es cama— es obra del *demiurgós*, de una “divinidad creadora natural”, del divino artífice del mundo de las Ideas. También en el *Timeo* (28 a –31 a) Platón se refiere a un artífice que hace el mundo teniendo los ojos fijos en el modelo eterno. El primer grado de 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.

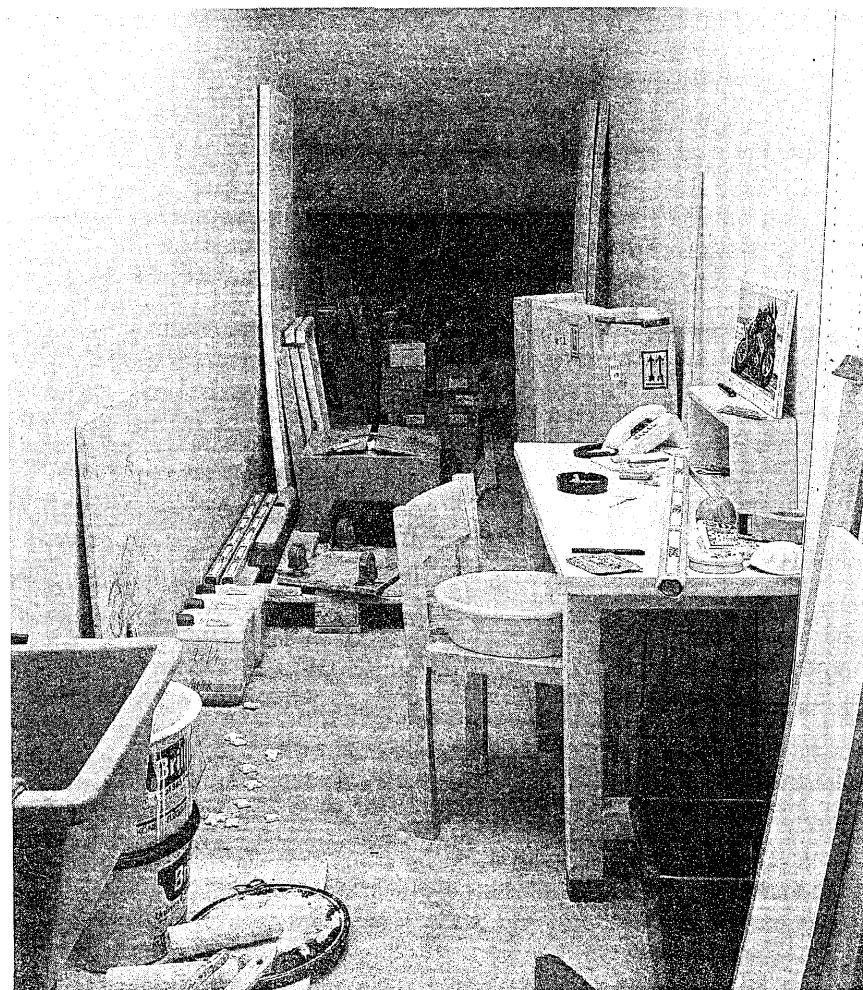


5. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), instalación, 1965. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

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 de la opinión (*dóxa*). El mundo exterior representa el mundo real, inteligible, o 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 piletta de lavar, un trapo, una esponja, una taza, una espátula, una afeitadora, una mesa, una 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?

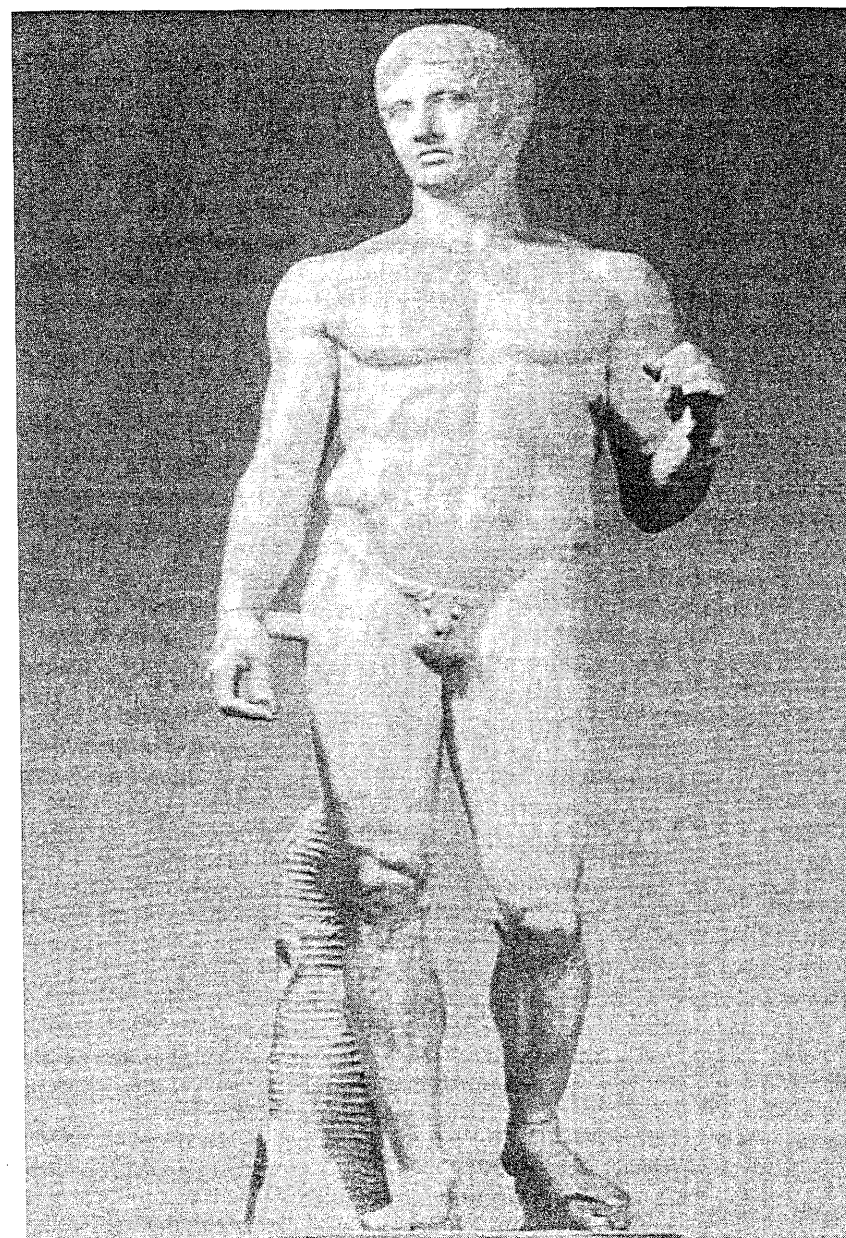
Mientras Platón resolvía las antinomias al postular la existencia de un mundo verdadero —el mundo de las Ideas—, el escepticismo contemporáneo no acredita ninguna Verdad: nos deja en el seno mismo de la contradicción.

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”.⁴¹ 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 (*aretê*).



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 *téchnei*: 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 *epistémē* (conocimiento). Arte es *poietiké epistémē* (conocimiento poiético). En tanto *poiesis* es “hacer” y supone el desprendimiento de la obra respecto del autor: “Sale una obra a la luz”.⁴⁹ En tanto *epistémē*, 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 artistotélica 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 displacer 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.

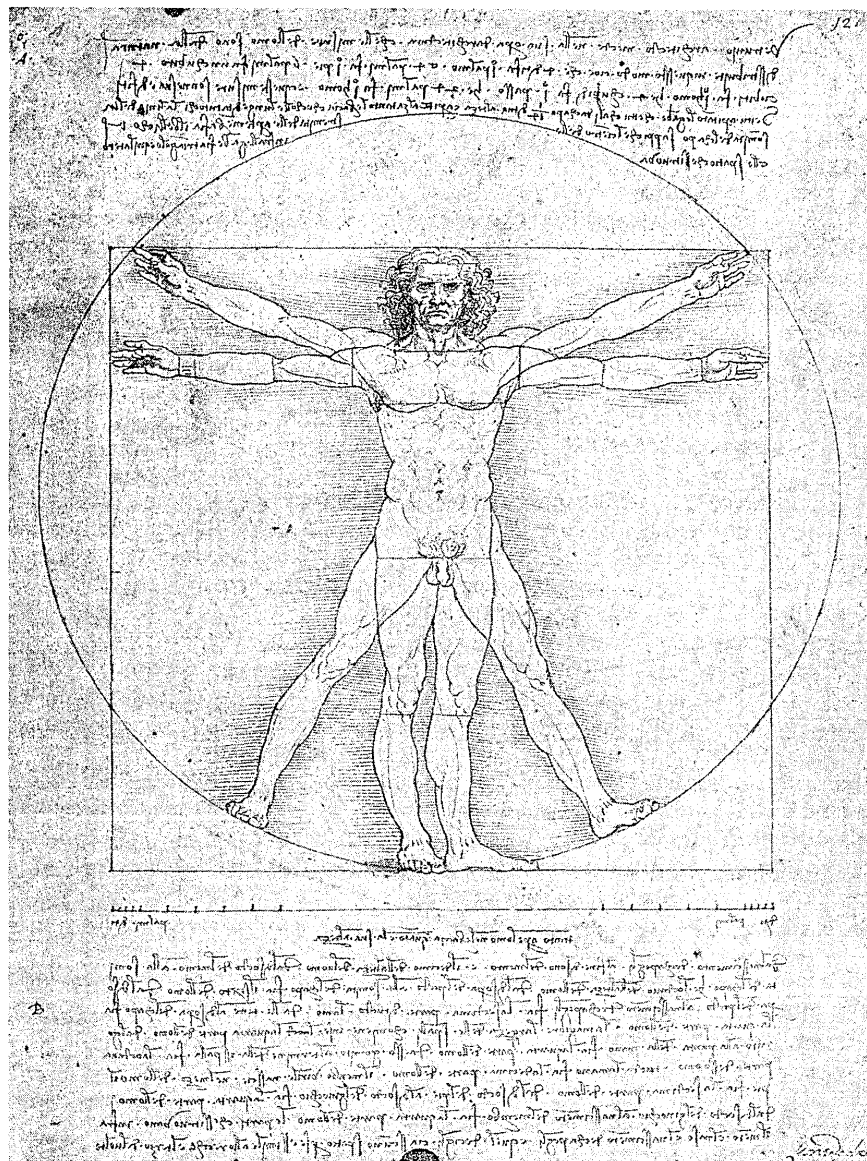
LA BELLEZA MATEMÁTICA

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.

- Belting, Hans. *The End of the History of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Cabanne, Pierre. *El arte del siglo XX*, Barcelona, Polígrafa, 1983.
- Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- Duchamp, Marcel. *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- García Leal, José. "De las vanguardias a la teoría institucional del arte", en *La modernidad como estética*, XII Congreso Internacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las artes, Madrid, 1993 (pp. 186-193).
- Genette, Gérard. *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen, 1997; *La obra de arte II*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- Guasch, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997.
- Hobsbaum, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- . *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 1999.
- . *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1995.
- López Gil, Marta. *Zonas filosóficas. Un libro de fragmentos*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- . *Filosofía, modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- . *Obsesiones filosóficas del fin de siglo*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de conceptos. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.
- Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Serbal, 1984.
- Moles, Abraham. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", revista *Bit International*, Zagreb, 1968.
- Morgan, Robert C. *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Oliveras, Elena. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.
- . "Argentinische Kunst in den Neunziger Jahren", en Rafael Sevilla y Ruth Zimmerling (eds.), *Argentinien. Land der Peripherie?*, Länderseminar des Instituts für Wissenschaftliche Zusammenarbeit mit Entwicklungsländern, Tübingen, Bad Honnef, Horlemann, 1997, pp. 111-121.
- Perniola, Mario. *La estética del siglo XX*, Madrid, Visor, 2001.

- Thomas, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1988.
- Vilar, Gerard. *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La pluralidad de manifestaciones producidas en el siglo XX hace que la bibliografía específica relacionada resulte también muy variada, tanto en los aspectos históricos como teóricos.

A los efectos de complementar o contextualizar el pensamiento de los autores incluidos en la sección Fuentes, consideramos de gran interés recurrir a los siguientes textos: *La estética del siglo XX* de Mario Perniola, *La obra de arte I y II* de Gérard Genette (especialmente el capítulo "El estado conceptual"), *Ritos del fin de siglo* de Jorge López Anaya, *Obsesiones filosóficas del fin de siglo* de Marta López Gil y *Teoría del arte* de José Jiménez. Asimismo, aconsejamos la lectura de dos textos canónicos de la segunda mitad del siglo XX: *Del arte objetual al arte de conceptos* de Marchán Fiz y *La opción analítica en el arte moderno* de Filiberto Menna.

Notas

- 1 T. Oñate. "Entrevista a Gianni Vattimo", en *10/Suplementos*, Anthropos, diciembre 1998, p. 153.
- 2 G. Vattimo. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 171.
- 3 G. Vattimo. "El museo y la experiencia del arte en la postmodernidad", en Rosa María Ravera (ed.), *Estética y crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 102.
- 4 G. Vattimo. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- 5 Cf. E. Oliveras. *La muerte del arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
- 6 En *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid, Alianza, 1972), Henri Lefebvre define a la sociedad neoliberal como "sociedad burocrática de consumo dirigido".
- 7 G. Magherini. *La síndrome di Stendhal*, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.
- 8 A. Moles. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", revista *Bit International*, Nº 1, Zagreb, 1968.
- 9 J. Cassou. "Art et Contestation", en *Art et Contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968, p. 14.
- 10 *Ibid.*, p. 11.
- 11 U. Eco. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973 (v. or. 1965).
- 12 *Ibid.*, p. 13.
- 13 G. Vattimo. "De la utopía a la heterotopía", en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 155.

- 14 M. E. Ramos. *Acciones frente a la plaza*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 9.
- 15 Cf. G. Buntix. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en Perú", en *Globalización e identidad cultural*, Cuenca, Cuadernos de la Bienal de Cuenca, 2002, pp. 79-92.
- 16 A. Kalenberg. "Santiago Calatrava", en catálogo del Museo Nacional de Artes Visuales, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
- 17 Véase E. Oliveras. *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, pp. 174-177.
- 18 Entrevista de Jorge López Anaya a G. Vattimo. "El arte-arte en la sociedad de los medios de comunicación", *La Nación*, Suplemento Cultura, 6 de febrero de 1994.
- 19 M. Casanegra. "Entre el silencio y la violencia", catálogo *Entre el silencio y la violencia*, Buenos Aires, Fundación Arte BA y Espacio Fundación Telefónica, 2004-2005, p. 33. Véase asimismo las contribuciones de G. Sarti, "Reflexiones sobre la tabla de Víctor Grippo" (en revista *Conceptos*, Buenos Aires, Universidad Museo Social Argentino, vol. 78, Nº 2, 2003), y M. Pacheco, "Víctor Grippo: Un conceptualismo caliente" (en David Eliot ed., *Argentina 1920-1944*, Museum of Modern Art, Oxford, 1994).
- 20 H. G. Gadamer. "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter de pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Península, 1990, pp. 65-83.
- 21 Cf. F. Pérez Carreño. "Estética analítica", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, t. II, Madrid, Visor, 1996, p. 90.
- 22 A. C. Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 23 Cf. B. Lang (ed.). *The Death of Art*, Nueva York, Haven Publ., 1984.
- 24 H. Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983. El autor eliminó el signo de interrogación en su ampliación posterior del texto (*Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1995). El escrito de 1983 fue traducido al inglés en 1987 (*The End of the History of Art*, Chicago, Univ. of Chicago Press).
- 25 E. H. Gombrich. *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gilli, 1979 (v. or. 1959).
- 26 J. Kosuth. "Art after Philosophy", *Studio International*, octubre 1969.
- 27 C. Greenberg. "Modernist Painting", en John O'Brian (comp.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, pp. 85-93.
- 28 R. Lozza. *Teoría estructural del color*, Buenos Aires, edición del autor, 2004, p. 66.
- 29 Cf. N. Goodman. "Cuándo hay arte", *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.
- 30 Cf. el esclarecedor texto de E. de Olaso, "Sobre la obra visible de Pierre Menard", en *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Paidós y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- 31 J. L. Borges. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, p. 39.
- 32 *Ibid.*, p. 44.
- 33 *Ibid.*, p. 45.

- 34 J. Fernández Vega. "Una libertad sin esperanza" (entrevista con Arthur C. Danto), Buenos Aires, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 8 de abril de 2001, p. 3.
- 35 *Ibid.*
- 36 A. Danto. "El arte ahora es más intelectual que sensual", Madrid, *El País*, Suplemento "Babelia", 28 de julio de 2001, p. 20.
- 37 A. Danto, "The Philosopher as Andy Warhol", *Philosophizing Art*, University of California Press, 1999, pp. 61-83.
- 38 *Ibid.*, p. 74.
- 39 El tema del museo en la ficción literaria ha sido estudiado por María Cristina Ares en "Representaciones de los museos en la literatura", ponencia incluida en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 553-564.
- 40 El Museo Judío de Nueva York o el Museo Nacional de Mujeres en las Artes en Washington son, para Danto, ejemplos de retorno al "tribalismo".
- 41 M. J. Jacob, Michael Brenson y Eva M. Olson. *Culture in Action*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, p. 14.
- 42 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974, p. 62.
- 43 *Entrevistas de G. Charbonnier a Marcel Duchamp*, París, O.R.T.F., 6 December 1960 - 2 January 1961 (nuestra trad.).
- 44 Cf. por J. Mink. *Marcel Duchamp, 1887-1968*, Colonia, Taschen, 1996, p. 57.
- 45 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 62.
- 46 G. Dickie. "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly* (1969), pp. 253-56; *Art and the Aesthetic*, Uthaca, Nueva York, Cornell University Press, 1974.
- 47 G. Dickie. *The Art Circle*, Nueva York, Haven Publications, 1984.
- 48 G. Dickie. *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Nueva York, Oxford, University Press, 1997, cap. VIII: "The Institutional Theory of Art", pp. 82-93. Utilizaremos la trad. de Graciela de los Reyes: George Dickie, *Teoría institucional del arte*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- 49 U. Eco. *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 81 y ss.
- 50 Cf. Elena Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 48-49.
- 51 Hans G. Gadamer, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 23 (v. or. 1975).
- 52 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.
- 53 M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 56.
- 54 Cf. E. Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", *Espacio de Arte*, Rosario, Año 2, Nº 4, 1994 (versión parcial de la ponencia "El concepto de teatralidad en la instalación", presentada en el III Congreso Internacional de Teatro, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). Incluida en E. Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Almagesto, 2000.
- 55 F. Pessoa. *La hora del diablo*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 30.
- 56 H. G. Gadamer. *Verdad y método*, op. cit.