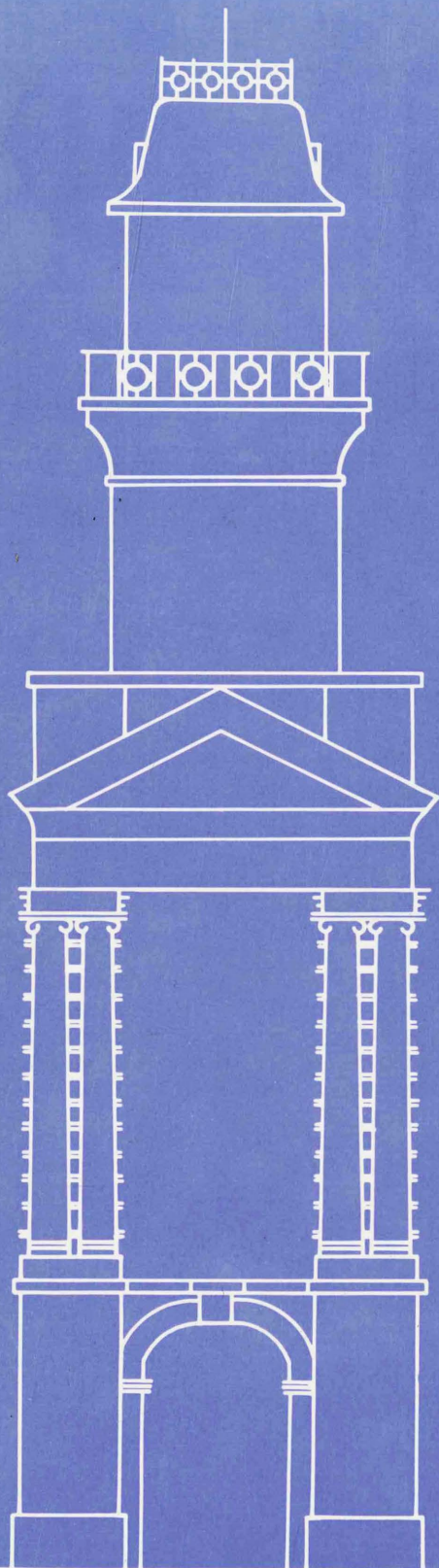


ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

Universidad de Antioquia
Instituto de Filosofía

Febrero de 1996



- **La historia tras la muerte del arte**
Carlos Arturo Fernández Uribe

- **El arte y la historia del arte**
Beatriz González

- **La fotografía y la muerte del arte**
Carlos Jiménez Moreno

- **Arte, comunicación, tecnologías**
Jesús Martín Barbero

- **Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el "fin del arte"**
Javier Domínguez Hernández

- **Estrategias de ubicación. Arte colombiano después del arte moderno**
Luis Fernando Valencia

- **Imagen y conocimiento. La mimesis como categoría universal**
Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

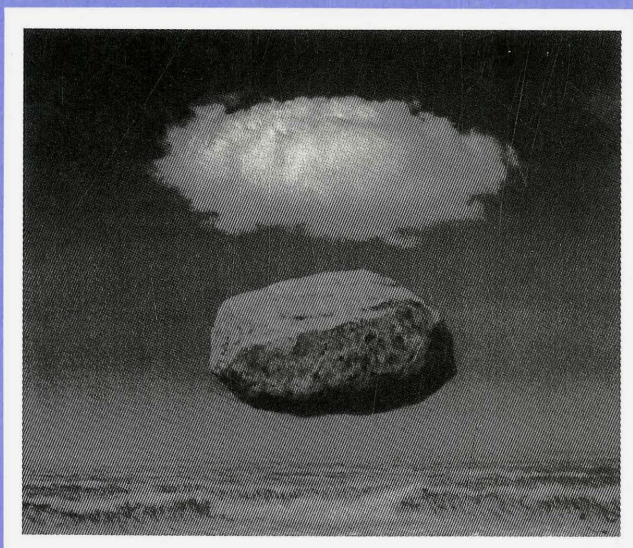
- **Eikôs-lógos kósmos philosophía**
Jairo Iván Escobar Moncada

- **Distinciones con respecto a la filosofía práctica. Preguntas conceptuales indirectas a la ética discursiva.**
Friedrich Kambartel
Francisco Cortés Rodas - Traductor

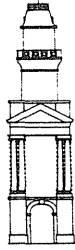
- **Interculturalidad ¿un desafío?**
Rudolf Brandner

- **Vida del Instituto**

- **Reseñas**



René Magritte, Las Ideas Claras. Tomado de Kunstforum International, Vol. 136, Febrero - Mayo 1997, p. 397, Ruppichteroth. La obra pertenece a la colección del Museo de Westfalia del Norte, Düsseldorf.



ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121-3628

Editada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia

Febrero de 1996

CONTENIDO

Memorias del 1er Seminario nacional de teoría e historia del arte. *Posiciones en teoría e historia del arte*

- **La historia tras la muerte del arte**
Carlos Arturo Fernández Uribe 9
- **El arte y la historia del arte**
Beatriz González 29
- **La fotografía y la muerte del arte**
Carlos Jiménez Moreno 43
- **Arte, comunicación, tecnologías**
Jesús Martín Barbero 57
- **Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el “fin del arte”**
Javier Domínguez Hernández 71
- **Estrategias de ubicación. Arte colombiano después del arte moderno**
Luis Fernando Valencia 89
- Imagen y conocimiento. La mimesis como categoría universal**
Alba Cecilia Gutiérrez Gómez 113
- Eikôs-lógos kósmos philosophía***
Jairo Iván Escobar Moncada 123
- Distinciones con respecto a la filosofía práctica. Preguntas conceptuales indirectas a la ética discursiva.**
Friedrich Kambartel
Francisco Cortés Rodas - Traductor 141
- Interculturalidad ¿un desafío?**
Rudolf Brandner 155
- Vida del Instituto** 161
- Reseñas** 165

© Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
ISSN 0121-3628

Diseño Cubierta: Héctor López
Diagramación: Instituto de Filosofía. Imprenta Universidad de Antioquia
Fotografías: Luis Fernando Valencia

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Revista Estudios de Filosofía
Teléfono: (574) 210 56 80
Telefax: (574) 210 56 81
Apartado 1226, Medellín, Colombia
E-mail: filodir@quimbaya.udea.edu.co

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121 - 3628

Comité Editorial

Director: Javier Domínguez Hernández

Editor: Jorge Antonio Mejía Escobar

Jairo Alarcón Arteaga

Francisco Cortés Rodas

Jairo Escobar Moncada

Comité Internacional

Miguel Giusti. Pont. U. Católica del Perú. Lima

José María González. C.S.I.C. Madrid

Pablo de Greiff. U. de Buffalo. New York

Axel Honneth. U. de Frankfurt

Friedrich Kambartel. U. de Frankfurt

Correspondencia e información

Director de Estudios de Filosofía

Instituto de Filosofía

Universidad de Antioquia

Apartado 1226. Fax (574) 263 82 82

Teléfono 210 56 80

Medellín - Colombia

Canje

Biblioteca Central

Universidad de Antioquia

Apartado 1226

Medellín - Colombia

Distribuye

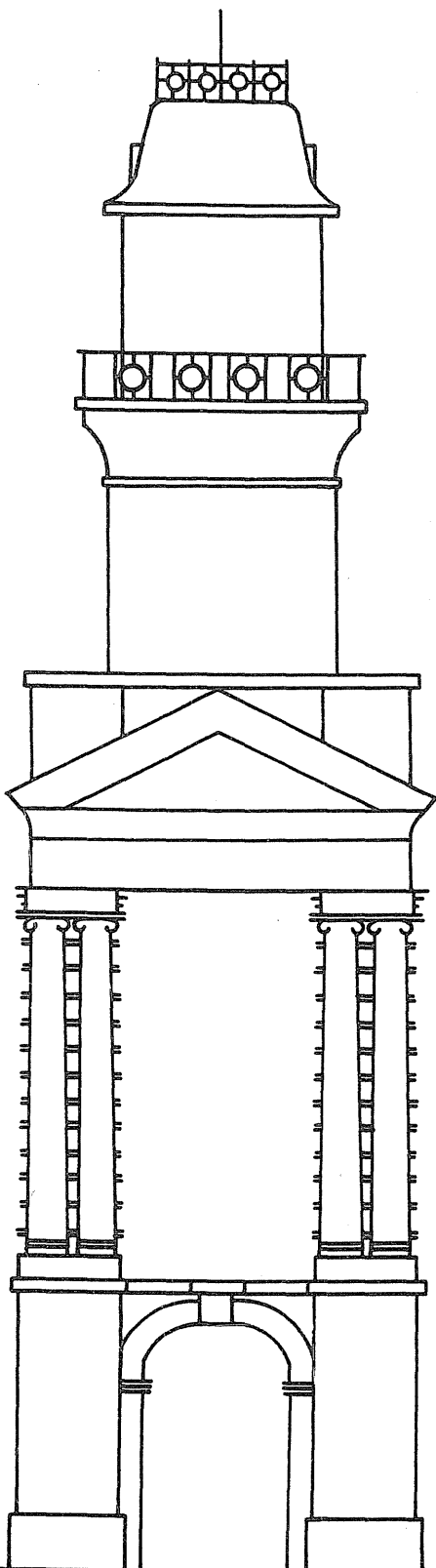
Ecoe Ediciones

Calle 24 13-15 Piso 3

Teléfono 243 16 54

Apartado 30969

Santafé de Bogotá - Colombia



PRESENTACIÓN

El Instituto de Filosofía y la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia convocaron los días 17 y 18 de Abril de 1997 al primer Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. El tema escogido fue *El fin del arte. Posiciones en Teoría e Historia del arte*, con el objetivo de reunir en torno a tan debatido asunto, a artistas, críticos, teóricos e historiadores del arte. Sus respuestas están consignadas en las seis ponencias que *Estudios de Filosofía* publica como *dossier* en este número, y el público que colmó el Auditorio de Suramericana de Seguros dio prueba del interés que suscitó la problemática. Publicamos las memorias de este importante evento para proyectar ampliamente nuestro aporte investigativo, y para anexarlo y normalizarlo dentro del agitado quehacer de la Estética y las Ciencias del Arte en los actuales momentos.

La fuerza que caracterizó la irrupción del movimiento cultural cobijado bajo la consigna de lo posmoderno ha cedido paulatinamente; el ímpetu contra lo moderno ha refinado el *pathos* declamatorio inicial en un tono más coloquial y reflexivo. Quizá no está lejano el tiempo en que se hable del arte posmoderno análogo a como hablamos hoy del Futurismo, cuyas promisorias expectativas se han convertido en un episodio cumplido del arte del siglo XX. No obstante, no estamos haciéndole coro al cantado verso del poeta Antonio Machado. "Todo pasa y nada queda...". Esta convulsión ideológica entre Modernidad y Posmodernidad, que inicialmente subestimó la capacidad de autocrítica de la modernidad, ha dejado huellas profundas, las cosas no han vuelto a ser lo mismo. El arte ha cambiado, la producción, la crítica, la curaduría, los recintos de exposición, la Historia y la Filosofía del arte testimonian actualmente una inquietud y un espíritu distintos. El *dossier* que *Estudios de Filosofía* está presentando explora esta nueva atmósfera; entre tantas cuestiones, contribuye en especial a la reflexión sobre lo histórico. Lo posmoderno se ha asociado a lo poshistórico, y con una discutible precipitación se sugiere con ello un cronograma imaginario donde ninguna historia parece poderse trazar. La verdad es que "el fin de la Historia" hace los acontecimientos más dependientes de ella.

Los artículos que completan esta entrega tocan otros temas no menos candentes, como el de la fundamentación de lo moral, sobre lo cual interviene Friedrich Kambartel. La visión de la vida y sus necesidades plantea exigencias que lo llevan a corregir el logicismo universalista en que incurre la Ética Discursiva de Jürgen Habermas. El diagnóstico de Heidegger sobre la cultura planetaria que ha producido la Modernidad alimenta las reflexiones de Rudolf Brandner sobre otro universalismo indeseado. Esta vez es el universalismo de la globalización que ha puesto en peligro el interculturalismo. Hemos percibido tarde su riqueza justamente cuando su horizonte se ha tomado incierto.

Jairo Iván Escobar retoma un motivo de la investigación especializada de Platón, como es el *eikós lógos* del *Timeo*, y lo reubica en la doctrina central del *lógos*. La importancia de su reubicación para la filosofía consiste en el hecho de que se vuelve a

ganar para el *lógos* el momento constitutivo de la imagen, en otras palabras, y esto permite, por un lado, anudar aquí el artículo de Alba Gutiérrez, por otro, corregir la íntima iconoclastia de la filosofía que dificultó tantas veces sus relaciones con el arte. Platón mismo es quizá el protagonista más interesante de esta tensión entre el *lógos* y lo sensible, la filosofía y el arte. Sin la juiciosa concurrencia y vecindad de palabra e imagen se malogra la comprensión de lo esencial de la mimesis en el arte como experiencia de conocimiento. Una larga historia oscureció de hecho el profundo sentido de la mimesis, reduciéndola y desacreditándola como el mero efectismo técnico de la imitación.

La Redacción

LA HISTORIA TRAS LA MUERTE DEL ARTE

A la memoria del Profesor Jaime Arturo Muñoz H.

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe

Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El artículo se ocupa del problema del fin del arte estableciendo una relación entre el arte y la historia del arte, y resalta, además, la importancia de sus efectos teóricos y metodológicos sobre la historiografía del arte. Así, pretende establecer un vínculo entre la posibilidad y desarrollo de las disciplinas que se refieren al arte, como por ejemplo la historia del arte, y lo que se entiende como arte.*

Sin embargo, no se pretende ver el marco conceptual del arte como el resultado de una historia exclusivamente filosófica, sino también ligado a su condición histórica y a la reflexión en torno a determinados conceptos y realidades históricamente dadas.

PALABRAS CLAVES. *Muerte del arte, Historia del Arte, Teoría del Arte.*

SUMMARY. *In this article the end of art is studied by means of a relation between art and the history of art, and there are mentioned also its important theoretical and methodological effects on the historiography of art. Its purpose is to connect the assumed existence and development of disciplines related to art, such as the history of art, to what is defined as art. Nevertheless, the conceptual frame of art is not considered here merely as the result of a philosophical history. It is thought to be determined as well by its historical condition and by certain concepts and realities.*

KEY WORDS. *Death of Art, History of Art, Theory of Art.*

El “fin del arte” o la “muerte del arte” es, sin lugar a dudas, uno de los conceptos más enriquecedores con que cuenta la reflexión estética actual y su discusión puede resultar de particular interés con respecto al desarrollo de la disciplina de la Historia del arte. En efecto, cualquiera que sea la interpretación que se dé a la “muerte del arte”, será siempre necesario reconocer y asumir sus efectos teóricos y metodológicos sobre la historiografía artística. De hecho, la discusión parece ampliarse cada vez en este sentido, al plantearse insistentemente también la reflexión sobre “el fin de la Historia del arte”, quizá con más pertinencia en el terreno de la teoría que en el de la práctica disciplinar.

Y es que, tal vez como resultado de la especialización, pero también porque se ponía en tela de juicio la tradicional concepción histórica eurocéntrica universal, los historiadores del arte reivindicaron en general –incluso ya desde comienzos del siglo XX y en contra de la ideología del progreso que era claramente dominante, pero sobre todo desde la crisis de los absolutismos a mediados del siglo–, el valor de los límites, culturales y temporales, en la Historia del arte. Y no podría haberse procedido de otra manera en una época histórica como la nuestra que parte del reconocimiento teórico de un “pluralismo estético”,¹ exigido por el desarrollo de las vanguardias artísticas, ya desde las décadas finales del siglo XIX.

1 Desde 1913 Wladyslaw Tatarkiewicz se había declarado partidario del pluralismo estético en su obra

Seguramente tiene razón Hans Belting² cuando señala que, con mucha frecuencia, la práctica ha logrado emanciparse de los modelos tradicionales de una Historia del arte omnicomprendiva, basada en procesos racionales y teleológicos y por lo mismo universales, pero que muy pocas veces se ha intentado reflexionar sobre esa emancipación.

1. Historia del arte y Teoría del Arte

La tesis que aquí nos sirve de punto de partida es que la Historia del arte sólo fue posible como resultado de los conceptos de la autonomía estética y del carácter pretérito del arte que, aunque encuentran en la *Crítica de la razón de juzgar* de Kant y en las *Lecciones de Estética* de Hegel su más completo planteamiento, son, en realidad, consecuencia de los amplísimos ámbitos de discusión que se habían desarrollado a lo largo del siglo XVIII³ y que implicaron, aun antes que la Historia del arte, la aparición del concepto de “bellas artes”, de la disciplina estética y de la crítica de arte.⁴

Por tanto, este punto de partida no se plantea aquí como límite cronológico que se pretenda definir, o como concepto delimitado y preciso, sino mejor como campo conceptual básico que conserva su validez, a pesar de una compleja movilidad interna. Demostración de lo mismo aparece, precisamente, por la ya señalada vigencia, aún en el contexto de las

El Desarrollo del Arte, al afirmar que la concepción de un sistema estético universal era insostenible. Cfr. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. 3ª ed., Madrid: Tecnos, 1992. p. 14-15. Este planteamiento es paralelo al de Benedetto Croce quien desde 1900 cuestionaba la idea del progreso en la historia artística: “No pueden prescindir la historia artística y literaria, como todas las historias, del criterio del progreso. [...] Pero importa observar que el criterio del progreso asume en la historia literaria y artística una forma distinta a la que toma (o se cree que toma) en la historia de la ciencia. Se suele representar toda la historia de la ciencia con una línea única de progreso y regreso. [...] Pero para el arte ciertamente no es verdad, porque el arte es intuición, la intuición es individualidad, y la individualidad no se repite. Sería, por eso, también erróneo colocar la historia de la producción artística del género humano es una sola línea progresiva y regresiva”. CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 222-223. En el mismo sentido se mueve la “actitud generosamente universalista” de Franz Wickhoff; cfr. YVARS, J.F. **La formación de la historiografía**. En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. T. I. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1996, p. 142. Pero, aun antes de todo ello, los artistas habían comenzado a rechazar la perspectiva *imperialista* dominante en el contexto europeo y a reivindicar, por ejemplo, el carácter estético de las estampas japonesas o de las máscaras negras.

- 2 Cfr. BELTING, Hans. *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Turin: Einaudi, 1990. p. XI-XII.
- 3 La amplitud de esa discusión puede percibirse, por ejemplo, en el estudio de Dino Formaggio que privilegia el análisis de los teóricos y escritores italianos del siglo XVIII. Cfr. FORMAGGIO, Dino. *La “Muerte del arte” y la Estética*. México: Grijalbo, 1982.
- 4 El concepto de “bellas artes” se impuso a partir del libro *Les beaux arts réduits à un même principe* de Charles Batteaux, publicado en 1747. La *Estética* de Alexander Baumgarten, con la correspondiente consolidación del concepto, apareció en 1750. Diderot escribió el texto sobre *Arte* en el primer tomo de la *Enciclopedia* aparecido en 1751 y luego, a partir de 1759, comenzó a escribir sus críticas sobre los *Salons*. Finalmente, en 1764 aparece la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, casi universalmente aceptado como el texto fundacional de la disciplina.

Vanguardias, Neovanguardias y Posvanguardias del siglo XX, de la discusión de un concepto como el del carácter pretérito del arte, que había surgido en el marco histórico del Neoclasicismo y del Romanticismo.

Este campo conceptual es interiormente coherente. En efecto, al analizar el significado del carácter pretérito del arte, Gadamer plantea la estrecha relación que existe entre ese concepto y el kantiano de la autonomía estética: la obra de arte, dice, comenzó a existir por sí misma cuando abandonó las connotaciones religiosas o seculares de la vida que determinaban primariamente la producción del arte clásico: lo que corresponde a la hegeliana “muerte del arte”; entonces, “desprendido de toda relación con la vida [...] el arte ya no quiso ser nada más que arte [...]”⁵: lo que equivale a la defensa kantiana de la autonomía de lo estético respecto de todo fin práctico y de toda teoría. A partir de aquí, señala Gadamer, comienza la gran revolución artística moderna. Y es necesario reconocer el desarrollo de la Historia del arte como partícipe de esa revolución, lo que significa percibir en la historiografía artística la incidencia de un renovado concepto de arte que tiene que ver con la vigencia de la idea de la autonomía de lo estético, y de una nueva comprensión que coloca en primer plano la subjetividad del artista y el tratamiento de lo casual y lo transitorio.

De hecho, el remitirse a este punto de partida equivale solamente a afirmar que la disciplina de la Historia del arte está en relación esencial con el contexto de reflexión estética; o bien, que es necesario establecer una vinculación entre la posibilidad del surgimiento y desarrollo de todas las disciplinas que se refieren al *arte* y lo que se entiende como *arte*. Por eso, con lo dicho no se pretende plantear el desarrollo del que hemos llamado “campo conceptual básico del arte” como el resultado de una historia exclusivamente filosófica. En la medida que el arte es un producto de la cultura históricamente desarrollado, su marco conceptual está también ligado con su condición productiva y es al mismo tiempo resultado de la reflexión acerca de determinadas “familias” de conceptos y de realidades históricamente dadas, reflexión que ya desde la Antigüedad había conducido a la formulación de distintos conceptos y clasificaciones del arte.⁶

Pero esta historización y diversificación del concepto permite percibir de inmediato que nuestro punto de partida es incompleto. No es suficiente el planteamiento de la autonomía estética y de la condición de pasado del arte para desencadenar la posibilidad de una Historia del arte porque, de alguna manera, en ellos predomina una genérica negatividad: el arte no tiene una utilidad práctica ni obedece a una teoría, no responde a reglas exteriores, ya no es la suprema determinación del espíritu, ya no es nada más que arte. Es claro, en todo caso, que con ello se declaraba efectivamente ocurrida la muerte de

5 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991. p. 59-60.

6 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, cap. I y II. p. 39-102.

una casi universal manera de entender, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, un cierto grupo de actividades humanas que habían sido a veces relacionadas y a veces separadas bajo denominaciones tales como las de artes mecánicas, ingeniosas, musicales, nobles, memoriales, poéticas, elegantes, o agradables.⁷

Cuando Charles Batteaux estableció en 1747⁸ el concepto de las “bellas artes” planteó un contenido positivo para aquel campo conceptual básico que había surgido a lo largo del siglo. Y ese concepto identificó el arte con la belleza y definió su función como la de imitar la naturaleza.⁹ A partir de este concepto de contenido positivo se estableció la Historia del arte.

Con todo, el intenso debate acerca del sentido de la belleza y de la imitación de la naturaleza, que primero son discutidas, inicialmente desde Winckelmann y a lo largo de todo el siglo XIX, y finalmente desechadas como innecesarias para explicar el arte desde comienzos del XX, demuestra que, sobre el campo conceptual básico que conserva su validez, el concepto de arte es una variable en permanente estado de revisión; y ello acontece no sólo en el ámbito de las discusiones estéticas sino también en el de la producción de los artistas. Ya Hegel lo había percibido frente al arte de su tiempo en el contexto de la disolución de la forma romántica del arte:¹⁰ cuando éste ya no toma como objeto lo necesario en sí mismo sino la realidad casual en su variedad ilimitada de juegos de formas y relaciones, se hace obvia la pregunta de si tales producciones se pueden seguir llamando obras de arte, es decir, si continúan siendo auténticamente manifestaciones sensibles de la idea, cuando ya ni siquiera aparece en ellas la visión del artista sino sólo su experiencia.¹¹ Y a partir de este sentido, la producción de los artistas aparece como una discusión permanente

7 *Ibidem*, p. 46-48.

8 No pretendemos pasar por alto que las reflexiones de Kant y Hegel son posteriores a los trabajos de Batteaux o de Winckelmann, como una manera de ocultar que aquí se pretenda generar el nuevo concepto de arte y de la Historia del arte antes de la muerte de las concepciones anteriores. No nos parece, sin embargo, que exista aquí un problema real, si se tiene en cuenta el carácter distinto de esos estudios. Por eso, aun el mismo Hegel reconocerá en Winckelmann la búsqueda de la idea de arte en las obras de arte y en la Historia del arte.

9 “Desde el siglo XVIII en adelante no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes. Y como esa era realmente la situación se pensó que era posible y adecuado denominarlas sencillamente artes. Y esta terminología sí que fue aceptada; no sucedió inmediatamente, por supuesto, sino en el siglo XIX. En esa época cambió el significado de la expresión “artes”: se restringió su ámbito, y ahora incluía *sólo las bellas artes*, dejando fuera las artesanías y las ciencias. Puede decirse que sólo se conservó el término, y que surgió un *nuevo* concepto de arte”. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 49.

10 *Cfr.* HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. T. II. Barcelona: Península, 1991. p. 162.

11 “Es la exigencia que afirma Mallarmé en los mismos años [de Toulouse-Lautrec] para la poesía: el arte ya no es la *visión* del artista, sino el núcleo de su existencia y experiencia”. ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770/1970*. 2ª ed., Firenze: Sansoni, 1977. p. 164.

acerca de la pregunta por el arte, de la cual la Historia del arte deberá dar cuenta. Por eso, tras la conciencia de la autonomía de lo estético y de la muerte del arte, surge la posibilidad de la *Historia del arte como filosofía*.¹²

Pero si, como se ha señalado, tales discusiones se desarrollan primariamente a través de la misma producción de los artistas y sólo secundariamente a partir de éstas, para una Historia del arte será indispensable, en todo caso, definir los límites dentro de los cuales aquellas realidades históricamente dadas conservan un cierto “parecido de familia” que nos permita determinar los campos de interés de la disciplina. Y es claro que, predominando aquí el aspecto productivo más que el teórico, muchas veces no se procede en esto a través de necesidades conceptuales,¹³ sino de síntesis de experiencias.

Ya desde la aparición de *Las Vidas* de Vasari en 1550, se había establecido un límite que comprendía sólo la arquitectura, la escultura y la pintura, es decir, las “artes del diseño”, entendido éste como técnica, con lo cual, a la manera medieval, continúa predominando como criterio un elemento relacionado con el *arte como destreza*,¹⁴ al final de aquella que él mismo define en el título de *Las Vidas* como una “útil y necesaria introducción”, escribe Vasari:

Todas estas profesiones y artes ingeniosas se ve que derivan del diseño, el cual es jefe necesario de todas y si no se lo tiene no se tiene nada. Porque si bien todos los secretos y los modos son buenos, aquel [el del diseño] es óptimo, por el cual toda cosa perdida se reencuentra, y toda cosa difícil se hace fácil por él, como podréis ver al leer las vidas de los artífices; los cuales, ayudados por la naturaleza y el estudio, han hecho cosas sobrehumanas por el solo medio del diseño.¹⁵

Aunque el siglo XVIII toma el mismo grupo de artes, se preocupará, en cambio, por establecer sus límites a partir del problema de la belleza y por el análisis de sus

-
- 12 Rosario Assunto utiliza este concepto para definir el trabajo de Giulio Carlo Argan. Cfr. ASSUNTO, Rosario. *La storia dell' arte come filosofia*. En: AA. VV., *Studi in onore di Giulio Carlo Argan. III - Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*. Roma: Multigrafica Editrice, 1985. p. 17-32.
 - 13 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 62. La expresión del “parecido de familia” parte de Wittgenstein. Aquí, en concreto, se está pensando no sólo en el proceso de aparición del concepto de “las bellas artes” en 1747 sino, además, en la restricción de dicho concepto al campo de las artes visuales en el curso del siglo XIX; cfr. *ibidem*, p. 48-49. Las *Lecciones* de Hegel plantearon la clasificación del arte a partir de necesidades conceptuales; en cambio, la restricción histórica al campo de las artes visuales y la discusión contemporánea de sus límites internos y externos han procedido más empíricamente.
 - 14 En este aspecto del valor de la técnica, vale la pena citar aquí un ejemplo curioso: Tatarkiewicz recuerda cómo todavía a finales del siglo XV Angelo Poliziano utilizaba cinco conceptos diferentes y divergentes para referirse al campo de la escultura: “*statuarii* (quienes trabajaban la piedra), *caelatores* (los que trabajaban el metal), *sculptores* (la madera), *fictores* (la arcilla), *encausti* (la cera). [...] El arte de cada uno de estos cinco grupos se consideraba que era distinto porque cada uno trabajaba un material diferente y con métodos diferentes”. TATARKIEWICZ. *Op. cit.*, p. 45.
 - 15 VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. T. I. Torino: Einaudi, 1991. p. 88. De la primera edición de Lorenzo Torrentino en Florencia, en 1550.

recursos de expresión y significación. Según Lessing se trata aquí de artes espaciales, referidas a “[...] una acción visible pero estática, sus distintas partes se desarrollan unas al lado de otras, en el espacio”¹⁶; a diferencia de la poesía, que es un arte discursivo, estas artes tienen un carácter “figurativo”, lo cual significa que poseen campos semánticos diferentes. El concepto de “arte figurativo” introducido por Lessing implica a su vez el desarrollo del concepto de “figura”, el cual no se refiere ya directamente ni al hombre ni a la naturaleza sino al arte. En palabras de Giulio Carlo Argan,

[...] la figura sólo existe en el arte: es la imagen extraída, elaborada, acabada por el artista mediante procedimientos propios y exclusivos del arte. Las reglas de la *ponderatio*, de la proporción, de la expresión no se recaban del estudio de la naturaleza, sino del estudio del arte de los maestros. La novedad sustancial reside en que el artista no se forma ya sobre la naturaleza considerada como creación divina, sino sobre la historia considerada como experiencia humana: basar el arte en el estudio de la antigüedad y no en la naturaleza significa negar su sustancia metafísica y someterlo al mismo proceso de laicización al que el pensamiento ilustrado había sometido todas las demás disciplinas.¹⁷

Con ello, la clasificación de las artes deja de ser un asunto de destreza técnica y se convierte en un problema histórico. En síntesis, la delimitación interna y externa de las artes visuales no ha procedido nunca a partir de conceptos unívocos sino más bien abiertos, y de manera especial en el mundo contemporáneo. Por eso, junto al concepto de arte como una primera variable para el desarrollo de la Historia del arte, proponemos la consideración del paradigma dentro del cual se establece la movilidad del concepto de arte, como segunda variable.

Estas dos consideraciones, sin embargo, no parecen suficientes para justificar el desarrollo de una disciplina que analice la evolución histórica del arte. En realidad, ambas se refieren de manera primaria a la producción de la obra, pero no alcanzan a cubrir suficientemente la experiencia de la misma por parte del espectador, la cual parece ser punto de partida fundamental de cualquier intento de Historia del arte y un elemento que, según sea entendido, puede señalar diferencias radicales en el marco de la misma disciplina. Y, además, este concepto de la experiencia de la obra puede abarcar, lógicamente, un muy amplio espectro de problemáticas que van desde la actitud con la cual se observa el arte y el tipo de interrogantes que se le formulan, hasta el contexto cultural e ideológico en el cual se le ubica, incluida la concepción de la historia que se maneja.

Y no es el menor entre ellos el problema de la significación que en la comunidad pueda tener la disciplina de la Historia del arte, pues quizá no resulte posible justificarla por la mera posibilidad formal que le garantizarían un concepto de arte que insiste en su autonomía de toda utilidad y una movilidad de campos que reivindica la más completa

16 LESSING, G. Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Nacional, 1977. p. 162.

17 ARGAN, G.C. El valor de la “figura” en la poética neoclásica. En: AA. VV. *Arte, Arquitectura y Estética en el Siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980. p. 74.

libertad: es decir, llevado a un nivel de caricatura, bien puede preguntarse por el interés y necesidad de hacer la historia de algo que se define como “inútil” y que, además, puede ser así o de cualquier otra manera. Por eso, aun al margen de todo sociologismo, resulta necesario explorar también, en una crítica de la *historia* de la Historia del arte, la justificación de su desarrollo, su pertinencia social, la gama de problemas que se busca resolver a través suyo. Creemos que este tipo de realidades, que actúan como condicionantes de la experiencia estética, debe percibirse, en términos generales, como una tercera variable para nuestra reflexión.

Así, en síntesis, nos parece que en el problema de la disciplina de la Historia del arte encontramos por lo menos estos tres opuestos básicos de determinación: el primero, seguramente la piedra angular teórica, se refiere al concepto de *arte*; el segundo, el más objetivo y material, delimita el *campo* en el cual históricamente se ha manifestado el arte; y el tercero, en el cual identificamos el múltiple desenvolvimiento de la disciplina, se basa, en último término, en el movimiento de una experiencia estética que busca comunicarse.

Los dos primeros opuestos representan fuerzas centrípetas que concentran la problemática y nos permiten definir teóricamente el campo de la Historia del arte, mientras que el tercero ejerce una desconcertante acción centrífuga, de diversificación, que muchas veces hace difícil entender que se está hablando del mismo asunto. Lo mismo que la natación en aguas encontradas, aquí se exigen ritmos y estrategias cambiantes que puedan aprovechar las diferencias de cada variable.

Aunque pueda no resultar indispensable en este contexto, vale la pena notar que, sin esguinces excesivos, nuestras tres variables para una consideración teórica de la Historia del arte encuentran un claro paralelismo y fuente de enriquecimiento en los conceptos gadamerianos del símbolo, el juego y la fiesta.¹⁸ En el seno de un medio conceptual básico como el de la autonomía de lo estético y del descubrimiento del artista tras “la muerte del arte”, surge la “posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”, es decir, la elaboración del concepto de *símbolo*; pero, además, el arte se nos presenta también históricamente como *juego* en la movilidad de su paradigma; y, finalmente, se pretende analizar la dimensión comunitaria, el carácter de *fiesta* de la Historia del arte como un espacio “donde se recupera la comunicación de todos con todos”.

De manera espontánea podría afirmarse que estos planteamientos no son pertinentes para la Historia del arte, pues aunque el concepto que maneja el mundo contemporáneo sea un desarrollo del siglo XVIII, el arte como tal ya existía y, por tanto, era posible hacer la historia de los eventos que, según los distintos momentos, se pudieran ubicar en el que fuera entonces considerado como campo del mismo.

18 Cfr. GADAMER, H.G. *Op. cit.*, p. 45.

Pero nuestro punto de vista, en cambio, intenta destacar que la Historia del arte no apareció ni puede entenderse en ningún caso como historia de datos o de eventos meramente pasados. Por el contrario, como señalara Argan, se desarrolla siempre en presencia de los hechos artísticos y, “[...] por lo tanto, no tiene que evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos”.¹⁹ Ello implica que, aunque las obras de arte aparezcan siempre ante nosotros como realidades pasadas, en la medida que nos ocupamos de ellas como trabajos que ya han salido de las manos del artista, se nos dan siempre como presentes por su intrínseco carácter de juego y autorrepresentación; por tanto, las interpretamos a partir del presente y basándonos, por supuesto, en nuestra actual comprensión de lo que es el arte. Por ejemplo, aunque para la edad dorada de los griegos la escultura haya sido la “manifestación de la verdad” y tal idea la haya hecho posible, nuestra comprensión actual no se satisface con ella ni le concede ese valor determinante, con lo cual la hacemos participar, por lo menos en cierta manera, de aquella “gran revolución artística moderna” señalada por Gadamer.²⁰

Por eso, no nos toca la crítica de Ernst Gombrich²¹, quien califica como una pérdida de tiempo el esfuerzo de Hans Belting por demostrar que, ya que la noción de arte apareció, según él, sólo en el Renacimiento, no puede llamarse *arte* al arte medieval. Gombrich, en cambio, adopta “[...] lo que Popper llama una «definición de izquierda a derecha», una definición en la cual yo pueda decir: «En lo que sigue, llamaré ‘arte’ esto o aquello, pero no puedo decir qué es el arte»”.²² Y eso fue, en última instancia, lo que se produjo a partir de la discusión estética del siglo XVIII. En síntesis, el problema no es aplicar el concepto de *arte* a un objeto o a un momento histórico cualquiera, sino saber lo que con ello se quiere decir, y por eso la Historia del arte no será, ante todo, una historia de obras en cuanto realidades materiales sino una historia de interpretaciones.

19 ARGAN, Giulio Carlo. *La historia del arte*. En: *La Historia del arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Laia, 1984. p. 25.

20 Aunque no se refiera directamente al teórico, puede aplicarse aquí la visión de Hegel sobre el artista en el estadio final de la forma romántica: “El artista no ha de tener necesidad de aclararse con su propio ánimo y de tener que preocuparse de la propia salvación del alma. Su gran alma libre, antes de ponerse a producir, ha de saber por sí mismo a qué atenerse, tiene que estar seguro de sí y tener confianza en él. Y especialmente el gran artista actual requiere una libre formación del espíritu, en virtud de la cual toda superstición y fe que permanece limitada a determinadas formas de intuición y representación quede degradada a la condición de meros aspectos y momentos sobre los cuales se ha hecho maestro el espíritu libre, en el sentido de que él no ve allí condiciones sagradas en y para sí de su exposición y forma de configuración, sino que sólo les concede valor por causa de un contenido superior que pone creativamente en las cosas como adecuado a ellas”. HEGEL. *Op. cit.*, p. 171.

21 GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santafé de Bogotá: Norma, 1993. p. 73.

22 *Ibidem*, p. 72.

2. Prehistoria e historia de la Historia del arte

Si como punto de partida hemos afirmado que una reflexión teórica acerca de la disciplina de la Historia del arte debe tener en cuenta la elaboración del concepto de arte que se produce a lo largo del siglo XVIII, resulta evidente que, al mismo tiempo, estamos obligados a plantear lo que significaban ya los trabajos anteriores a la obra de Winckelmann, y muy en concreto el libro de *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* de Giorgio Vasari, con respecto a este contexto de reflexión.

Antes conviene señalar que en el curso de la Edad Media no existe nada que podamos aproximar a nuestra actual concepción de una Historia del arte. Y es que ni el campo teórico básico de la autonomía de lo estético tiene alguna validez en el contexto del Románico o del Gótico, ni existe un concepto que explique estas artes, e incluso a veces ni siquiera se las identifica. Así, la pintura y la escultura no aparecen en las listas elaboradas por Radulf de Campo Lungo el Ardiente o Hugo de San Víctor en el siglo XII, que clasificaban las entonces llamadas “artes mecánicas”.²³

Seguramente sí se aceptaba que pintura y escultura debían ser consideradas como *artes* en el sentido de *destrezas* basadas en el conocimiento y aplicación de reglas universales, tal como era la concepción tradicional desde la Antigüedad Griega y aún desde los Imperios Agrarios (y que sobrevive todavía enquistada frecuentemente en los sistemas académicos). Pero esa es la primera y básica razón para que no se hubiera planteado en la Edad Media la elaboración de una Historia del arte, ya que si el *arte* se concibe como la aplicación de reglas, la obra se entenderá como cerrada en su pura realización, es decir, básicamente como una *cosa* anclada exclusivamente en el pasado y sin posibilidades de generar relaciones significativas con el contexto general de la cultura (y no sobra insistir en la frecuencia con que esto ocurre en los sistemas académicos).

Tatarkiewicz sugiere que si no aparecen en las mencionadas listas de las artes mecánicas medievales es porque en éstas predominaba el valor de la utilidad y en ese sentido la pintura y la escultura tenían poco que ofrecer: “[...] eran tan poco importantes que no merecía la pena incluirlas en las clasificaciones”.²⁴ Así, en segundo lugar, si sólo cabía lo utilitario, se explica bien la aparición de los “recetarios” que transmitían procesos técnicos y la inexistencia de cualquier tipo de Historia del arte, al menos como hoy la entendemos, de la que no podría esperarse la solución de tales necesidades.

Por supuesto, el asunto es muchísimo más delicado cuando nos referimos a Giorgio Vasari, una figura enorme de la Historia del arte cuyo análisis, indiscutiblemente, no puede reducirse a una mención pasajera. Sobre la actualidad y pertinencia de ese análisis

23 Cfr. TATARKIEWICZ, W. *Op. cit.*, p. 39-43.

24 *Ibidem*, p. 43.

da cuenta el estudio de Hans Belting titulado **Vasari y su herencia. Historiografía e Historia del arte**,²⁵ además nos asiste el temor de menospreciar a Vasari y caer así en la incompreensión denunciada por Julius Schlosser al plantear que el concepto de Vasari es un concepto de arte y una metodología de la historia basados en la tradición clásica: “Tenemos que partir de esta base, por tanto, si queremos entender y apreciar al Vasari historiador. [...] De todas las ciencias históricas, la historia del arte es la que más tiempo ha permanecido en un estado infantil; el concepto de la relativa distancia de las fuentes le resulta aún tan poco familiar como en la época del propio Vasari [...]”.²⁶ Con todo, prevenidos sobre lo anterior, es necesario afirmar que en el libro de *Las Vidas* no aparece todavía una Historia del arte, por lo menos en el sentido moderno del concepto.

Para Vasari sigue siendo esencial la idea medieval que define el arte a partir de la destreza técnica y de la aplicación de reglas con las cuales se logra la *belleza* que se comprende, entonces, desde este punto de vista material. Tal pervivencia de la concepción medieval se capta bien en la *Introducción* sobre cada una de las artes, totalmente planteada en la perspectiva de la técnica para la producción de un “objeto bello”. A modo de ejemplo puede leerse la definición inicial de la pintura:

La pintura es un plano cubierto de campos de colores, en una superficie de madera o de muro o de tela, siguiendo diversos lineamientos, los cuales, en virtud de un buen diseño de líneas que giran, circundan la figura. Este plano así realizado, que es mantenido por el pintor con recto juicio claro en el medio y oscuro en los extremos y en los fondos, y es acompañado entre éstos y aquél por color mediano entre el claro y el oscuro, hace que al unirse estos tres planos todo lo que está entre un lineamiento y otro se relieve y aparezca redondeado y destacado.²⁷

El arte sigue siendo obediencia a reglas y, en este sentido, una producción de objetos bellos totalmente dependiente. Por lo mismo, una posible relación de esta “historia de artistas” con la idea kantiana del genio no va más allá de la mera apariencia.

Es necesario indicar aquí que si Belting reivindica a Vasari como iniciador y padre de la Historia del arte, eso, en el fondo, refuerza nuestro punto de partida según el cual la disciplina de la Historia del arte guarda una relación especial con el contexto de la reflexión estética pues, como ya se indicó, Belting sostiene que la noción de arte apareció en el Renacimiento. Lo dicho no obsta, sin embargo, para que, siguiendo a Schlosser, se reconozca que

Vasari es en todo, en el buen sentido y en el malo, el auténtico patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte, no sólo gracias al ejemplo de su gran historia de los artistas, tan rica en influencias y pronto imitada por doquier, con la construcción histórica emprendida y desarrollada

25 BELTING, Hans. *Vasari e la sua eredità*. En: BELTING. *Op. cit.*, p. 69-98.

26 SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística*. 3ª ed., Madrid: Càtedra, 1986. p. 270.

27 VASARI, G. *Op. cit.*, p. 58.

por él, sino también por la abierta objetividad a la que tendía y que a menudo alcanzó frente a las manifestaciones artísticas más dispares.²⁸

Es evidente que nuestra reflexión conduce a destacar el surgimiento de la moderna disciplina de la Historia del arte en el contexto del siglo XVIII, en medio del giro de discusiones que, como se señalaba al comienzo, posibilitaron el desarrollo de los conceptos de la autonomía de lo estético y de la condición de pasado del arte. Esto justifica, además, el título de estas páginas: se trata, en todo caso, de una “historia tras la muerte del arte”.

Cuando Johann J. Winckelmann se enfrenta con el tema del arte de la Antigüedad, lo hace a partir de la certeza de que es necesario, primero que todo, clarificar el concepto mismo de *arte*. A ello se dedica en su primer gran estudio, las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de 1755.²⁹ Rosario Assunto considera este texto como auténtico ‘manifiesto’ de las teorías estéticas neoclásicas y descubre en él la “perentoriedad de todos los «manifiestos» con los que comparte el fijar una ruptura en la historia del gusto y del pensamiento estético”.³⁰ No se trata aquí de un estudio sobre Grecia sino que su objetivo, según el mismo título lo aclara, es el de analizar la imitación que se debe hacer de los griegos en el arte del presente. Así, en las *Reflexiones* está implícita la idea de que el de su tiempo debe ser un “arte del arte” o un “arte sobre el arte” y, por tanto, se vislumbra ya, desde el comienzo, la conciencia de la autonomía estética y del carácter pretérito del arte. Las *Reflexiones* se deben comprender, pues, en la perspectiva básica del desarrollo de una idea sobre el arte totalmente novedosa que comienza por responder el problema de la belleza: según él, “el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”.³¹ “Noble sencillez y serena grandeza” son, en realidad, las formas que utiliza para expresar la conjunción perfecta de la sublimidad y de la gracia, a partir de las cuales enfrenta sistemáticamente los demás problemas de la imitación de la naturaleza y de las técnicas artísticas.

Pero, cuando en 1764 aparezca la *Historia del arte en la Antigüedad*,³² los objetivos serán diferentes. Se tratará ahora de “la elaboración de un sistema del arte antiguo, no ya con el fin de utilizarlo, por esta vía, para el perfeccionamiento de nuestro arte de hoy, lo que sólo es posible para aquellos pocos que estudian el arte antiguo, sino para aprender a

28 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 290.

29 WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1987.

30 ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la Estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor, 1990. p. 27.

31 WINCKELMANN, J.J. *Op. cit.*, p. 36.

32 WINCKELMANN, J.J. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989.

observar éste último y a admirarlo”.³³ Si en las *Reflexiones* ve Assunto el manifiesto del neoclasicismo, en esta afirmación encuentra el momento esencial de la génesis de la identificación entre Filosofía del Arte e Historia del arte.

Desde una perspectiva general, el punto de partida de Winckelmann es siempre el de un análisis del arte del presente armado con una sólida teoría estética; es decir, la suya es en sus orígenes una agresiva crítica de arte que rechaza tanto el barroco, al que considera falso, como el rococó, al que define como inmoral. Y luego, a partir de esa posición de crítica al arte de su tiempo, su actitud presenta un doble movimiento. En primer lugar, hay una mirada hacia el pasado: en el caso de las *Reflexiones* es más tipológica y puramente estética, pues busca descubrir ante todo el problema del arte a través de la forma de la escultura griega que considera como un valor en sí misma, lo que le permite ya una formulación básica del tema del arte como realidad autónoma; mientras que en la *Historia* su mirada será más ética y social, al preguntarse por las condiciones que posibilitaron el desarrollo de ese arte. En segundo lugar, hay una proyección hacia el porvenir tanto del arte como de la sociedad, en una mirada que supera, con mucho, el puro sentido arqueológico y se ubica en la consideración de “la Antigüedad como futuro”, para usar la feliz expresión de Assunto. En esta mirada proyectiva Winckelmann encuentra la auténtica esencia del arte en la libertad. De nuevo, pues, nos sale al paso la idea del arte como modelo, que, por lo mismo, es esencialmente pasado.

Pero hay un aspecto más por el que resulta esencial el aporte de Winckelmann para la Historia del arte. Hasta este momento e inclusive más adelante todavía en Lessing, el paradigma de todo juicio de la obra de arte era literario: en Grecia la mitología y los poemas homéricos –y Winckelmann fue el primero en descubrirlo–; en Roma había sido el texto histórico; en todo el arte cristiano la Biblia; en Vasari de nuevo “[...] el canon ciceroniano aceptado por todo el Renacimiento para la historia, como *lux veritatis, magistra vitae, vita memoriae*”;³⁴ en Lessing será otra vez la verdad indiscutible del texto clásico, el cual a través de un profundo análisis filológico alcanza su mayor pureza, la que enseña la manera de entender las obras plásticas.

Winckelmann, por el contrario, plantea un método que parte directamente de la observación de las esculturas antiguas: con él, por fin la obra de arte es el paradigma básico de la Historia del arte. No le basta, por ejemplo, con saber de la profunda admiración que Miguel Angel sentía ante el *Torso del Belvedere*, porque a él no le resulta satisfactorio. Entonces enfrenta directamente la obra de arte y se dedica a la más intensa reflexión hasta lograr descubrir sus valores. Comprende, además, que debe intentar discernir y confirmar sus observaciones “mediante una comprensión sistemática”, es decir, “conjugar la reflexión

33 Tomado de la carta de Winckelmann a Salomón Gessner, 25 de abril de 1761; citada por ASSUNTO, R. *Op. cit.*, p. 119.

34 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 271.

histórica del arte *real* con la reconstrucción teórica de las *ideas* estéticas y de su historia”.³⁵ Así, siempre procederá buscando tener una claridad suficiente como para luego poder exponer sus ideas a través de las que llama sus “descripciones”, las cuales analizan no sólo los contenidos ideales sino también el aspecto técnico de cada obra. Como es claro, esto conducirá, a la larga, a la definición de su Historia como un todo coordinado, como “un sistema” en el cual las obras se iluminan y ubican recíprocamente.

Es necesario reconocer, en todo caso, el amplísimo conocimiento directo de las obras de arte que ya aparecía en Vasari; pero, como señala Schlosser, junto a esa relación con las fuentes primeras se planteaban con igual valor la tradición oral e incluso las leyendas no siempre verosímiles.³⁶ Winckelmann, en cambio, con el objeto de lograr una adecuada interpretación de la obra, decide ante todo no confiarse a la multitud de libros ya escritos sobre el tema, en los cuales, evidentemente, no se plantea el “criterio filosófico” que él intenta desarrollar sino que, en general, se dedican a la mera satisfacción de “curiosidades” de tipo historiográfico que no considera pertinentes. Por eso, desacredita las diversas obras antes aparecidas bajo el título de *Historia del arte*, pues en ellas “[...] apenas se ha tratado del Arte”, objetivo de todo su trabajo; y hace un ataque directo a Vasari, sin nombrarlo, al afirmar que en la Historia del arte la historia de los artistas ocupa muy poco lugar.³⁷

La valoración que Hegel hace de Winckelmann demuestra los alcances de su esfuerzo:

[...] Winckelmann se había entusiasmado con la intuición de los ideales de los antiguos de un modo que le permitió introducir un nuevo sentido en la consideración del arte, la rescató de los puntos de vista de fines vulgares y la mera imitación de la naturaleza, y la alentó poderosamente a buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte. Ha, pues, de considerarse a Winckelmann como uno de los hombres que en el campo del arte supieron desentrañar para el espíritu un nuevo órgano y unos modos de consideración enteramente nuevos. Su enfoque ha tenido sin embargo menos influencia en la teoría y el conocimiento científico del arte.³⁸

El descubrimiento de la *conciencia estética* es, pues, la búsqueda de “la *idea* del arte en las *obras* de arte y en la *historia* del arte”. Así, Winckelmann logra la estetización de

35 ASSUNTO, R. *Op. cit.*, p. 148.

36 SCHLOSSER, J. *Op. cit.*, p. 263-268.

37 Cfr. WINCKELMANN, J.J. *Historia del arte en la Antigüedad. Op. cit.*, p. 33. Belting señala, justamente, que “Winckelmann no nos dijo nunca todo lo que le debía a Giorgio Vasari”. BELTING, H. *Vasari e la sua eredità*. En: BELTING, H. *Op. cit.*, p. 71.

38 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989. p. 49. Y la vinculación quedará plenamente manifiesta y asumida en el párrafo final de las *Lecciones sobre la Estética*, donde Hegel hace propio el aporte de Winckelmann: “No podía por ello consistir nuestro examen en una mera crítica de obras de arte o en un inicio en la producción de éstas, sino que no tenía otra meta que la de seguir y mediante el pensamiento hacer concebible y verificar el concepto fundamental de lo bello y del arte a través de todos los estadios por los que aquél pasa en su realización”. HEGEL, G.W.F. *Op. cit.*, p. 883.

la historia y la historización de la estética. Lo que llegará a descubrir es que la belleza se produce sólo dentro de un proceso histórico y que la Historia del arte existe únicamente como historia de las ideas estéticas. A partir de Winckelmann la historicidad de la belleza y la esteticidad de la historia constituirán, entonces, las condiciones de posibilidad de la nueva disciplina de la Historia del arte: Historia del arte que es Filosofía del Arte, pues busca básicamente el descubrimiento del fenómeno estético que, sin embargo, sólo puede percibirse, al mismo tiempo, en el marco esencial de su historicidad.

3. La muerte de la Historia del arte: división o interpretación

La idea del fin de la Historia del arte resulta particularmente sugerente y ofrece dos perspectivas complementarias: la de la negación de la disciplina como totalidad omnicomprendiva y la de la crisis de la ideología del progreso.

En primer lugar, la muerte de la Historia del arte no es un asunto que se refiera a su desaparición y olvido, ni a la evidente crisis de su función en el panorama actual; tampoco se trata de afirmar la obvia realidad de que la Historia del arte, como cualquier otra creación humana, puede morir al igual que el arte. Es, más bien, el planteamiento de un problema teórico y metodológico que asume las consecuencias de la ruptura con el esquema de una Historia Universal del Arte, donde los artistas se habían convertido en manifestación de un proceso teleológico que los superaba. En este sentido, la muerte de la Historia del arte parece estar esencialmente implícita en su misma concepción, desde los trabajos de Vasari, Winckelmann y Hegel.

Bien podría afirmarse que la Historia del arte nació muerta; incluso parece signada por la idea de la propia muerte desde antes de nacer. Así, *Las Vidas* de Vasari ya están redactadas en una perspectiva que vislumbra una dimensión apocalíptica y terminal: la época de Giotto corresponde a la infancia del arte; la de Masaccio, a la juventud y educación, y la de Miguel Angel, a la madurez; después sólo cabe suponer la imitación de los grandes maestros pues no es posible pensar en su superación. En síntesis, la Historia del arte ya se ha completado porque con Miguel Angel se llegó al desarrollo pleno de su concepto.

Y si, siguiendo a Goethe, se acepta que en Winckelmann puede verse al “padre de la Historia del arte”, en la medida en que fue “el primero en hacernos sentir la necesidad de distinguir entre distintas épocas y en trazar la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia”,³⁹ es necesario agregar que se trata de un proceso que se cierra sobre sí mismo. Y en este caso no porque, como ya se dijo, exigiera el regreso a la Antigüedad para encontrar allí las fuentes de la Razón. Quizá más importante aún sea señalar que cuando Winckelmann escribe la *Historia del arte en la Antigüedad* está

39 Citado por IRWIN, D. *Introduzione*. En: WINCKELMANN, J.J. *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1973. p. VIII.

convencido de que no puede hacerse una Historia del arte de su tiempo, pues la idea del arte no le aparecía en la superficialidad del Rococó del siglo XVIII. Por eso, en la dimensión proyectiva de su metodología, propugna por una salida que implica una elección cultural y que conducirá al desarrollo del Neoclasicismo. Pero, como señala Argan, ese regreso al estilo de la Antigüedad Griega como modelo “no refuerza la continuidad histórica entre lo antiguo y lo moderno, sino que la anula”.⁴⁰ Y es que el Neoclasicismo, predicado por la Historia del arte de Winckelmann, ya es básicamente un *estilo* y no una visión del mundo; o, en otras palabras, el artista de este final del siglo XVIII debe comprender que su obra no es una revelación de la realidad a través de imágenes sino sólo la imagen que la mente se forma de lo real. Por tanto, a partir de aquí el estilo artístico “[...] está precisamente indicando una cultura figurativa que no implica una concepción del mundo sino, simplemente, una concepción del arte”⁴¹ que, por lo mismo, puede ser cambiada a voluntad.

Así, la misma lógica de Winckelmann, que analizaba la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia, queda desmontada ante el nuevo carácter aleatorio y electivo del concepto de *estilo*. Y, más aún, aunque Winckelmann rechazara la obra de Vasari por considerar que no se trataba de una “Historia del arte” sino de una “historia de artistas”, su concepción del estilo como algo que puede elegirse, en el contexto de una disciplina como el arte cuya esencia ubica en la libertad, lleva implícita la desaparición de la idea de una estética universal que se manifestaba en la Historia del arte como desarrollo de los estilos, e implica la afirmación de poéticas individuales⁴² o sectoriales. Winckelmann no percibió este problema ni tenía herramientas conceptuales para manejarlo. En su desarrollo, ello obligará a la Historia del arte a regresar a la historia de los artistas, o por lo menos a integrarla en sí, aunque evidentemente con una connotación distinta a la que tenía en Vasari. En otras palabras, la lógica del padre conduce a la muerte necesaria de la criatura.

El problema es aún más definitivo en Hegel. Es claro que sus *Lecciones de Estética* se analizaron muchas veces buscando en ellas las bases para una “historia filosófica” del arte, general y de validez universal. Pero, de hecho, allí se da el golpe de gracia a la Historia del arte, entendida en sentido universal y completo, porque ya no podrá hacerse una Historia de este tipo en el mundo contemporáneo, si el arte no responde más a la necesidad del progreso del Espíritu que es la esencia misma de la Historia. Contra la pretensión de las “historias filosóficas” poshegelianas, a partir de ahora toda Historia del arte será parcial y fragmentaria.

40 ARGAN, G. C. *L'Arte Moderna 1770/1970*. *Op. cit.*, p. 16.

41 *Ibidem*, p. 18.

42 Para la diferencia entre “estética” y “poética”, aplicada expresamente al desarrollo de las artes plásticas posteriores a 1960 puede verse MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986. p. 11-15.

Pero además, aunque ya esté implícito en los orígenes mismos de la disciplina, resulta indispensable discutir el tema del progreso. Y es que, en segundo lugar, con Hans Belting se debe plantear que lo que muere con el “fin de la Historia del arte” es la idea de un proceso progresivo, racional y teleológico de carácter universal. En cualquier caso conviene tener en cuenta que tal visión de la Historia del arte es un producto del positivismo del siglo XIX, con base en los planteamientos de la filosofía de la historia que dominan desde finales del siglo XVIII. Quizá su desarrollo fue resultado de la práctica docente universitaria pues se corresponde exactamente con el momento del reconocimiento académico de la disciplina. De todas maneras, esa idea del progreso continúa enquistada en una concepción esquemática que, en realidad, sólo corresponde a procesos europeos y, en muchos casos, ni siquiera da cuenta adecuada de los mismos; pero de ella no son responsables los distintos padres de la historiografía del arte, ni Vasari, ni Winckelmann, ni Hegel.

Vasari es consciente de que con Miguel Angel se ha llegado a la cima del arte y es natural su sospecha de que luego vendrá la decadencia, pero, efectivamente, no sabe qué podrá ocurrir. Winckelmann plantea el retorno a la Antigüedad para encontrar allí las fuentes de la Razón que garanticen la libertad como esencia de un arte siempre abierto a la elección personal. Y, seguramente, la posición de Hegel es todavía más extrema: el arte continuará desarrollándose, pero el único progreso real es el de la Idea; por eso, si algo pertenece al pasado en Hegel, es la idea del progreso del arte.

De todas maneras, cuando se desmonte la metafísica del sistema hegeliano y, en ese proceso desmitificador en el cual participan activamente las vanguardias artísticas de nuestro siglo, se abandone la idea del progreso, el derrumbamiento adquirirá connotaciones estruendosas. Hegel parecería haberlo previsto: “[...] nada deviene, todo estalla. Pero lo que ha de disolverse tiene que haberse desarrollado y preparado antes”.⁴³

Así, la muerte de la Historia del arte no es sólo un asunto filosófico sino que adquiere todo el carácter de problema metodológico para la disciplina misma. “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” afirmará Gombrich en la apertura de su *Historia del arte*,⁴⁴ y luego dirá que la Historia del arte tampoco existe, sino que es apenas una convención arbitraria, un medio cómodo de clasificación para encontrarnos a nosotros mismos en la producción de imágenes desde los orígenes de la humanidad. De hecho, afirma que la noción de Historia es perniciosa pues nos lleva a imaginar la existencia de un encadenamiento lógico de obras y estilos; aquí, en cambio, se desafía toda explicación racional, pues la previsión es totalmente imposible: “No podemos saber lo que pasará en

43 HEGEL, G.W.F. *Op. cit.*, p. 167.

44 GOMBRICH, Ernst. *Historia del arte*. 3ª ed., Madrid: Alianza, 1981. p. 13. La afirmación se origina en una fórmula de Julius von Schlosser (pero procede del siglo XIX); la pregunta básica de Schlosser, que parte de Croce, es si el arte como tal tiene historia; *cfr.* GOMBRICH, E. y ERIBON, D. *Op. cit.*, p. 71-72.

la próxima etapa”, concluye. Pero, para completar la paradoja, él mismo se presenta y afirma como “historiador del arte”.

Hans Belting, por su parte, analiza cómo las ideas y métodos tradicionales de la Historia del arte no son pertinentes para enfrentar la situación contemporánea. Pero, incluso más allá, destaca que la llamada cultura occidental corresponde, en realidad, sólo a los miembros de una cultura que poseen una historia común: “Lo que llamamos historia del arte ha sido siempre una historia del arte europeo en la que, a pesar de todas las identidades nacionales, la hegemonía de Europa quedaba al margen de cualquier discusión”.⁴⁵ Se impone, entonces, una Historia del arte mundial. Pero tal proyecto, aparentemente simplista, enfrenta múltiples problemáticas, que comienzan desde la renovada pretensión del occidente europeo por imponer sus esquemas de autointerpretación a las demás culturas; o desde la imposición de un modelo global de modernización concebido como un proceso lineal impararable, que reduce el sentido del arte mundial a una compensación folklórica; y llegan hasta el peligro de que la cultura mundial sea, “[...] en realidad, un fantasma engendrado por los medios [de comunicación] que prometen a cada persona la misma participación en la cultura, por encima de las limitaciones impuestas por el origen y el patrimonio. En este sentido, el *arte mundial*, que no está sujeto a barreras idiomáticas, es el símbolo de una nueva unidad del mundo, pero sólo proporciona la materia prima de una nueva cultura mediática que, a su vez, es controlada por los Estados Unidos y Europa”.⁴⁶ La conclusión transitoria de Belting, que no busca eliminar los problemas citados, es, en todo caso, que la llamada Historia del arte es una invención de utilidad limitada y puesta al servicio de una idea limitada del arte: se trata del advenimiento de una nueva era historiográfica de posibilidades limitadas.⁴⁷

En síntesis, es claro que todas nuestras variables de partida se han visto violentamente transformadas. El concepto del arte como belleza e imitación de la naturaleza ha sido reemplazado por la construcción de formas, la expresión, el choque o la experiencia estética e inclusive por la idea del arte como “repetición diferente” del pasado, todo lo cual implica la desaparición de los antiguos esquemas de valoración de las obras. Los límites entre las artes desaparecieron o dieron origen a nuevas relaciones; se modificaron las áreas de comprensión de cada una de ellas, como en el caso de la escultura; inclusive se borraron sus límites externos, como en la negativa de la arquitectura a ser considerada como arte a partir del Protorracionalismo o en la vinculación entre poesía y artes visuales en el Dadaísmo; y ni el retorno de la arquitectura al terreno de las artes ni la presencia masiva de la pintura a partir de mediados de los 70's se pueden leer de nuevo en la línea de aquellos “parecidos de familia” que tanto preocupaban al siglo XVIII. Finalmente, también las formas

45 BELTING, Hans. *El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte*. En: *Humboldt*. Bonn: Inter Naciones, Año 38, 1996, No. 116, p. 46.

46 BELTING, H. *Idem*.

47 YVARS, J.F. *Op. cit.*, p. 132.

de experiencia se ven totalmente modificadas por el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación.⁴⁸

Ante todo esto parece que la disciplina de la Historia del arte debería sufrir un cambio fundamental. Sin embargo, toda esta ruptura, representada por las Vanguardias y por la crisis de la idea del progreso, no ha hecho más que ratificar la validez del campo conceptual básico del arte que podemos sintetizar en la reivindicación de la autonomía de lo estético y, quizá como nunca antes, reconocemos en él su carácter de *juego*, de *símbolo* y de *fiesta* que exige nuestra interpretación. De esta visión, sale fortalecida la Historia del arte.

A partir de una tradición como la italiana, predominantemente interesada por la historia sociológica del arte, Giulio Carlo Argan propone una Historia del arte que, según nos parece, puede ser definida a partir de una perspectiva hermenéutica. Ante todo, se aparta de una historia en la cual predomine la concepción de la obra como “objeto de valor” y, en ese sentido, de su realidad de cosa, lo que implicaría un análisis empírico-científico que podría incluir desde la técnica hasta la iconografía y el estilo. Tampoco busca esta Historia del arte superar a través de conjeturas atendibles la falta de información que pueda existir sobre la obra. Argan parte de constatar la imposibilidad de delimitar externamente el campo fenoménico del arte, lo cual le lleva a concluir que el concepto de arte no define categorías de cosas sino un tipo de valor. El arte está siempre vinculado con el trabajo humano y sus técnicas, y es resultado de la relación entre una actividad mental y una actividad operativa, en la cual se produce una configuración visible o forma, a la cual está ligado el valor artístico. Esa forma es siempre algo que aparece *para ser percibido*, es un mensaje que se nos comunica por medio de la percepción y que, por tanto, exige de nosotros una interpretación: “Las formas valen como *significantes* sólo en cuanto una conciencia capta su *significado*: una obra es obra de arte sólo en cuanto la conciencia que la recibe la juzga como tal. La historia del arte, por tanto, no es tanto una historia de cosas cuanto una historia de juicios de valor”.⁴⁹

La obra de arte nos interesa, entonces, en la medida que continúa presente para nuestra interpretación. Así, la Historia del arte no se limita a la obra singular y aislada, sino que “sobrepasa sus límites para remontarse a los antecedentes e investigar los vínculos

48 Aquí sería indispensable la reflexión sobre la incidencia de los medios de comunicación en la disciplina de la Historia del arte, a raíz del nuevo tipo de experiencia que ellos representan. Renato Barilli ha discutido ampliamente la incidencia sobre el desarrollo del arte contemporáneo, en: BARILLI, Renato. *L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. 3a ed., Milán: Feltrinelli, 1988, sobre todo en las p. 15-22 (la versión castellana de esta obra será publicada próximamente por Editorial Norma de Santafé de Bogotá); su reflexión parte de McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar, 1972; un desarrollo más amplio aparece en BARILLI, Renato. *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. 2 ed., Bolonia: Il Mulino, 1991, especialmente en el capítulo quinto, *Nacimiento y desarrollo de la edad contemporánea*. p. 81-141.

49 ARGAN, Giulio Carlo y FAGIOLO, Maurizio. *Guida alla storia dell'arte*. Florencia: Sansoni, 1977. p. 8.

que la enlazan a toda una situación cultural (y no sólo específicamente artística), a individualizar sus fases, los momentos sucesivos de su formación”,⁵⁰ y como la obra aparece como un sistema de relaciones, como un proceso, la Historia del arte debe analizar cómo ese complejo de vínculos se extiende hasta el presente. Es un juicio histórico a través del cual “lo que valoramos no es un tipo de obra sino un tipo de proceso, una forma de establecer relaciones. En otras palabras, el dinamismo o la dialéctica interna de una situación cultural, en la cual la obra que estudiamos, si es realmente la que pensamos que es, encuentra naturalmente su lugar, se vincula a un contexto, funciona”.⁵¹ Y es un contexto que se dilata en el tiempo y el espacio, necesariamente más allá y por fuera de los esquemas eurocéntricos tradicionales, porque nuestra cultura, cualquiera que ella sea, efectivamente los supera.

No se puede esquivar el tema de la organización general de esta historia de juicios de valor; en síntesis podemos señalar que, según Argan, inclusive después de desacralizar totalmente la idea de progreso, para el concepto mismo de Historia del arte resulta indispensable considerar que “[...] el arte no es una agregación de fenómenos privada de coherencia sino una de las grandes líneas de desarrollo de la civilización [...]”.⁵²

Quizá toda la discusión anterior pueda resumirse, en última instancia, en la constatación de que la Historia del arte es un área de trabajo esencialmente contemporánea (o, si se prefiere, “posmoderna”), nacida dentro del contexto de la crisis del concepto de modernidad que comienza a plantearse en el siglo XVIII. A lo largo de sus dos siglos de existencia ha vivido el proceso de su propia muerte hasta concebirse como una disciplina que recorre “transversalmente” toda la realidad del arte, al margen de ideas de progresos lógicos y previsibles. Así, a partir de la “muerte del arte”, la historia de la Historia del arte se ha aproximado cada vez más intensamente a la historia del concepto de arte.

Medellín, Abril de 1997

50 ARGAN, G. C. *La historia del arte*. En: *Op. cit.*, p. 17.

51 *Ibidem*, p. 23.

52 *Ibidem*, p. 17.

REVISTA DE FILOSOFÍA

ISSN 0185-3481

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA, PLANTEL MÉXICO.**

Rector

Mtro. Enrique González Torres

Director General Académico

Mtro. Enrique Beascoechea Aranda

Director de la División de Humanidades

Dr. Raúl Durana Valerio

Director del Departamento de Filosofía

Lic. Francisco Galán Vélez

Director de la Revista

Dr. José Rubén Sanabria

Consejo Editorial

Dr. Virgilio Ruiz Rodríguez

Lic. Francisco Galán

Prolongación Paseo de la Reforma No. 880
Colonia Lomas de Santa Fe, Del. Alvaro Obregón, C.P. 01210
México, D.F.

Suscripciones:

Tel.: 723-11-43

Fax: 292-12-74

E-mail: rfilosof@uibero.uia.mx

Precio de suscripción año 1997: 30 dólares USA



EL ARTE Y LA HISTORIA DEL ARTE

Por: **Beatriz González**
Museo Nacional de Colombia

RESUMEN. *Si se pregunta por los protagonistas de la Historia del Arte, se considera, como posibles candidatos, el artista, la obra de arte, el historiador, el crítico, e incluso, el filósofo. Sin embargo, al crítico, por ejemplo, no le interesa la historia sino la reflexión inmediata sobre determinadas obras; el historiador, por su parte, tiende a destacar obras a las que les concede valores diferentes de los estéticos para realizar debidamente su discurso; el curador, se apoya en el artista, en el crítico y en el historiador, pese a que no se identifica con ninguno de ellos.*

Son cuatro modelos de la historia del arte los que sustentan los criterios a propósito de quién o qué es el protagonista de la historia del arte: Vasari, quien destaca al artista; Winckelmann, quien resalta la importancia del estilo; Wölfflin, quien privilegia la forma y Gombrich, quien llama la atención sobre la obra de arte.

PALABRAS CLAVES. *Arte, Historia del Arte, Arte y Filosofía.*

SUMMARY. *The answer to the question about the main characters of the History of art includes several candidates: the artist, the work of art, the historian, the critic and, even, the philosopher. However, the critic is not interested in history but in the immediate consideration of certain works of art. The historian, on his turn, is inclined to highlight in the works of art other values than the aesthetic ones. The bleacher depends on the work of the artist, the critic and the historian although he might not be identified with any of them.*

Four models of the History of art derive from this: The model of Vasari where the artist is the core; that of Winckelmann where style is the essential; that of Wölfflin where the form is privileged and finally the model of Gombrich where the attention is focused on the work of art.

KEY WORDS. *Art, History of Art, Art and Philosophy*

Introducción

Una vez, dentro del desarrollo de una conferencia, me tomé de manera insensata el atrevimiento de trazar un panorama de la historia del arte a partir del tema de la verdad. Naturalmente cité *La República* de Platón, y su consideración del artista como un engañador, como un mentiroso por crear una realidad virtual. Más o menos, la historia era la siguiente:

El artista fue tratado por Platón en *La República* como un embaucador. Las razones por las cuales recibió este trato no tienen vigencia en el arte actual, tenían que ver con el tipo de idealismo realista que floreció en Grecia en los siglos V y IV a. C.; esto es, el “proceso que los griegos llamaban *mímesis*, la creación de una representación fiel”.¹ No obstante, el mismo calificativo de “embaucador” se puede aplicar a los artistas del Renacimiento italiano y flamenco; tanto el venerado Piero de la Francesa, con su desarrollo de la perspectiva, como el paciente Jan Van Eyck y el resto de los pintores que utilizaban la

1 GOMBRICH, Ernst H. *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma, 1982, p. 11.

cámara oscura, no intentaban otra cosa que duplicar la realidad. Por métodos científicos y técnicos buscaban dar la imagen de la naturaleza, presentarla tal como se muestra a los ojos. En este sentido no estaban nada lejos del *trompe-l'oeil*.

Si se escribiera la historia del arte universal, no de manera cronológica, o en relación con los “ismos” y corrientes que han existido, sino de acuerdo con períodos en los que el arte ha buscado la verdad, entonces tendríamos un primer capítulo que arranca con la perspectiva aérea de Velázquez en el siglo XVII, la cual suprime el engaño de la profundidad sugerido por la perspectiva geométrica; un segundo capítulo que abarca la Ilustración y su postura en cuanto catalogación e inventario de la naturaleza; un tercer capítulo sobre el realismo que enseña a mirar la naturaleza sin embellecerla, con la cuota de fealdad que posee; un cuarto capítulo sobre el Impresionismo ligado al pensamiento positivista, cuya actitud materialista exige la constatación de los sentidos de manera experimental; un quinto capítulo relacionado con el Expresionismo, corriente ligada a la psicología y con ella, a la preocupación por la conciencia y la identidad del individuo; un sexto capítulo sobre el Neoplasticismo y Suprematismo, tendencias que despojan las obras de todo residuo anecdótico para convertirlas en geometría pura; y por último, un capítulo dedicado al arte conceptual de fines de la década de 1960, el cual indaga sobre la naturaleza del arte hasta conducimos a la desmaterialización del objeto.

Después de trazar este recorrido de tipo histórico, me pregunté: ¿acaso todo el arte no es verdad? ¿Acaso todo el arte no es un artificio? Simplemente lo que había realizado era un ejercicio sencillo en el que había situado unas obras en el tiempo y otras en el espacio para tratar un tópico particular en el marco de la historia del arte tradicional.

Cuando la historia del arte se inició como una disciplina, ya gran parte del arte se había producido. Al decir de Hans Belting “los historiadores del arte no entraron en la liza sino más tarde”.² No fue necesario que existiera el historiador del arte para que el arte y el artista existieran. ¿El artista produce la obra de arte y es él mismo protagonista de la historia del arte? o ¿el protagonista es el historiador del arte?

Siempre que se inicia el trabajo sobre el guión de un museo de arte o de una exposición, o sobre la conformación de una colección de arte moderno, se encuentra la duda de si los artistas que se están seleccionando han pertenecido o formarán parte en un futuro no muy remoto de la historia del arte. Son los riesgos que se corren al incluir obras en un museo o cuando simplemente se adquieren. ¿El valor intrínseco permanecerá? ¿Desde qué perspectiva y hasta qué punto se debe trazar el horizonte de la historia del arte? ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que falta “perspectiva histórica”? ¿Dónde se marca el límite que señala la frontera entre la historia y el presente? La aproximación al tema de la

2 BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nimes Editions Jacqueline Chambon, 1989. p. 3.

historia del arte es diferente desde el punto de vista del artista, del crítico, del historiador y del curador.

Cuando Cezánne manifestó su deseo de hacer “obras de museo” quería decir que anhelaba entrar en la historia del arte. Esta búsqueda, esta certeza de Cezánne se traduce como respeto a la historia del arte, representada en una institución tan famosa como el Louvre. Para Cezánne la palabra museo era sinónimo de historia. Cezánne no falló: se autoincluyó en la historia. Pero no siempre es así. Existen grandes equivocaciones. Muchos jóvenes talentosos fueron educados para pasar a la historia del arte y actualmente sus obras ocupan sitios en las reservas de los museos y acaso su obra podrá incluirse como curiosidad o como punto de comparación en una muestra temporal.

En cuanto a los críticos de arte, su misión es otra: a muchos de ellos no les interesa la historia sino su reflexión inmediata sobre determinada obra. Baudelaire se equivocó al criticar *El Almuerzo sobre la Hierba* de Manet. Su locura por la contemporaneidad lo llevó a considerar ese tipo de desnudos como caducos y a mirar a Manet como un artista mimético. Si existía en El Louvre el *Concierto Campestre* de Giorgione, ¿para qué hacer más desnudos en el campo? (Es necesario anotar que en el presente, y gracias a la tecnología, se reconoce que esa obra es de Tiziano y no de Giorgione). Para Baudelaire la contemporaneidad se mostraba mejor en los trajes, en la moda de cada época. Se debe advertir que muchas veces, la actividad del crítico se confunde con la del historiador del arte. Para Hans Belting, en el presente “el arte ha perdido su independencia y se ve mandado a realizar los postulados de una crítica posesiva, puesto que la crítica tiende a regir el arte en función de sus convicciones arbitrarias”.³

El historiador del arte es más amplio: debido a su formación tiende a destacar obras a las cuales les otorga unos valores diferentes de los estéticos para realizar adecuadamente su discurso. El historiador se traza un panorama de datos, etapas, estilos, cronologías que lo alejan de la relación directa con las obras.

El curador, por su lado, es una figura moderna, diferente de los tres anteriores, porque aunque se apoya en el artista, en el crítico y en el historiador, no es ninguno de los tres. Su papel muchas veces ha sido vilipendiado hasta llegar a ser considerado como un director de fútbol que llega con su equipo a todos los museos y los impone⁴: el ejemplo más patente es Aquille Bonitto Oliva, crítico de arte de Roma, quien impone por todo el mundo su discurso, su táctica y sus artistas. Bonitto Oliva quiere que su grupo, junto con él, pase a la historia; sin él no vale nada.

3 *Ibidem*, p. 80.

4 DEBAUT, Jean. *El Museo del siglo XXI*. Madrid, 1997. Conferencia inédita.

¿Quién es el protagonista de la historia del arte? ¿El artista, la obra de arte, el historiador? Además de estos candidatos para desarrollar el papel protagónico, se encuentran otros que singularmente han tenido un rol principal, ¿el filósofo?, ¿el crítico?, ¿el museólogo?

1. Vasari

En el comienzo de la historia del arte el protagonista es el artista. En esa historia inicial se narran las vidas de los grandes maestros del Renacimiento. En la historia de la historia del arte, es justo partir del primer historiador del arte y evitar la prehistoria, esto es, los intentos que tuvieron lugar en Italia en el siglo XIV.

El primer historiador del arte fue un pintor, Giorgio Vasari (1511-1574), quien publicó en 1550 su famosa obra *Vidas de los célebres arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestro tiempo, escritas en lengua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, con una útil y necesaria introducción*. Reeditada por los Giunti, con comentarios y acotaciones de Gaetano Milanesi.

Los protagonistas de esta historia son los artistas italianos de los siglos XV y XVI. Los artistas juegan el rol protagónico en la obra: además se debe recalcar que el autor es un artista, quien se incluye en la segunda edición, aumentada y corregida de 1568: *Vidas de los excelentes pintores, escultores y arquitectos, escrita por M. Giorgio Vasari, pintor y arquitecto aretino, revisada y ampliada con sus retratos y con el añadido de las vidas de artistas vivos y de los muertos entre el año 1550 y 1567*.

Cuando se escribió esta primera Historia del arte, aún estaba vivo Miguel Ángel; además el mejor amigo de Rafael era amigo del autor de la historia. El libro surgió como una necesidad. ¿Cómo dejar en el vacío todos los acontecimientos de las vidas de los grandes creadores del Renacimiento italiano?

Vasari no unió las biografías una con otra, sino que trazó un programa que contemplaba la historia como se contempla la vida del ser humano: la infancia, madurez y vejez; esto es, nacimiento, florecimiento y decadencia. Esta mirada trajo consigo la idea del progreso en el arte, idea que presidió por muchos siglos la Historia del arte. Para Vasari, a los primitivos italianos corresponde la infancia, y el Renacimiento es la madurez a la que seguirá la decadencia.

Según Gombrich,

Vidas... de Vasari presenta los peligros de la mirada retrospectiva. Su concepto dominante del arte como solución de ciertos problemas le proporcionó sin duda un principio de selección que le permitió escribir la historia, más que una mera crónica. Es sabido que la historia del renacimiento

de Cimabue en adelante, es para él una historia de las contribuciones que hicieron avanzar las artes hacia su ideal [...] Es cierto que donde discute el desarrollo de los medios, Vasari permite a veces que se interponga su mirada retrospectiva [...].

Lo que importa es su voluntad de proyectar el presente sobre el pasado, de suponer que los artistas que trabajan al temple anhelaban un método que no conocían. Cabe asegurar que tal cosa es improbable. “¿Por qué iba a estar Fra Angélico descontento con un medio que él sabía usar con tal maestría [...]? [...] Podemos, pues, descartar la imagen vasariana de congresos reunidos para superar tales limitaciones, pero muchos sí estaban impacientes por aprender métodos nuevos”.

“Lo que puede molestarnos del relato de Vasari es meramente la suposición de que a toda mejora haya debido preceder un ansia de la misma, y que aquéllos que carecían aún de ella, sintieran su ausencia como una señal de inferioridad”.

“Pero aunque tenemos que reconocer estos peligros de la visión retrospectiva, que han viciado historias más recientes que la de Vasari y han tendido a reducir la Historia del arte a la historia de cómo el pasado luchó por convertirse en presente, no debemos permitir que nuestra conciencia de estas limitaciones descarte como ahistórico todo el relato de Vasari”.⁵ Gombrich cuestiona al “descontento sagrado” como la aspiración de los pintores góticos de pintar como los renacentistas. Vasari se muestra consciente de la importancia del ambiente crítico de Florencia. Está seguro que “sólo donde muchos artistas se congregan y donde estalla la rivalidad, la atmósfera favorecerá la clase de progreso que tiene en mente”.⁶

Gombrich califica de romántica la historia de Vasari, y con relación a la rivalidad de Miguel Ángel y Rafael, afirma: “Vasari pudo naturalmente haber inventado esta interpretación como inventó otras. Pero también es posible que su historia tenga un importante grano de verdad. Después de todo, disponía de una fuente excelente: todavía conocía al discípulo favorito de Rafael, Julio Romano, y había sido su invitado en Mantua unos veinte años después de la muerte del maestro”.⁷ El análisis de Gombrich del medio artístico en Florencia, pone en evidencia una actividad crítica notable, ante la cual se expone Vasari, a burlas y rectificaciones de los propios artistas o de sus contemporáneos.

El historiador alemán Hans Belting presenta una mirada contemporánea de Vasari: “Con Giorgio Vasari comienza la Historia del arte”. El libro *Las vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos*, apareció por primera vez en 1550. En la introducción

5 GOMBRICH, Ernst H. *Op. cit.*, p. 211-218.

6 *Ibidem*, p. 218.

7 *Ibidem*, p. 110-111.

de la segunda parte declara que no quiere hacer un cuadro de los artistas y sus obras, sino que quiere “explicar” al lector el curso de las cosas, pues “la historia es verdaderamente el espejo de la vida humana” y quizás ordenada en función de las intenciones y las acciones humanas. De este modo, Vasari se esfuerza “en operar una cosa entre lo que era bueno, lo mejor y lo perfecto”, y sobre todo, revelar en la herencia artística “las causas y los orígenes de los diferentes estilos y la curva ascendente o descendente seguida por las artes en épocas y personajes diferentes”.

“A estas frases enunciadas con una seguridad envidiable, sigue la presentación histórica que está adscrita al programa de toda aproximación al arte. El arte como toda actividad humana ha conocido transformaciones históricas; por lo tanto el asunto de la Historia del arte es particularmente traicionero”.

Belting parte de la presentación de Vasari para plantear la dificultad de reunir las dos palabras:

el arte que es una abstracción, una cualidad que reconocemos a las obras de arte, y la historia que es un sentido que nosotros reconocemos a los acontecimientos históricos. Una historia del arte transforma una concepción de arte elaborada a partir de las obras, en elementos de una explicación histórica independiente de las obras pero que las obras reflejan. La historización del arte se convierte de esta manera en el modelo del estudio del arte.⁸

La historia de Vasari originó un modelo historiográfico cuyo ideal de perfección originaba un movimiento ascendente para alcanzarlo y otro descendente que lo alejaba de ese ideal. Este modelo vasariano animó a muchos artistas y a unos pocos historiadores a escribir sus propias *Vidas*... En Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra y España se encuentran obras de este género histórico.

La obra de Vasari no sólo fue el modelo por muchos siglos sino que indicó quién era el protagonista de la Historia del arte: para Vasari era, sin lugar a dudas, el artista. El artista aspira a aprender oficios aún no inventados para lograr el ideal de la belleza. También Vasari establece la norma. Según Belting

[...] en el Renacimiento la historiografía artística ha elaborado una norma, a la cual el ideal de lo bello en el arte, allá donde él se manifiesta, puede ser medido. El progreso, que permite a la norma realizarse, es para Vasari una vía trazada en la historia, que lleva al arte hacia un clasicismo universal con el cual se deberán medir todas las otras épocas. Los valores de su doctrina artística son inseparables de las reglas de clasificación de su Historia del arte, porque el ideal que quiere trazar no se manifiesta siempre, sino solamente en un estado tardío de la evolución artística: el estado del clasicismo. El clasicismo encuentra su anclaje histórico en el modelo biológico del crecimiento, la madurez y el envejecimiento que Vasari, como todos sus contemporáneos, ha llevado de la vida a la historia. El modelo posee un ciclo que es repetible. La expresión ‘renacimiento’ permite designar

8 *Ibidem*, p. 14-15.

este carácter repetible. A los ojos de Vasari, la historiografía, tal como ella continuará después de él, no tendrá que cambiar las normas, aunque el arte ya no le corresponda [...].⁹

Este modelo que produce el primer historiador del arte permite preguntarnos si de su trabajo se puede deducir cómo era el arte de su época. Allí se encuentra el papel de la historia. La historia no afecta aquí la obra como la afecta la crítica. Vasari, un artista indudablemente mediocre, pasó a la historia no por sus pinturas, ni por sus dibujos, sino por ser el autor de la primera Historia del arte, por haber iniciado la historia de la Historia del arte.

2. Winckelmann

La historia de la Historia del arte presenta distintos protagonistas: el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), no era un artista como Vasari. Estudió autores antiguos, griego, tecnología e historia natural. Se alejó de Vasari porque consideró que éste sólo había mirado el arte de su país y de su época, y dirigió su investigación histórica hacia el arte de la antigüedad griega. Su obra más importante, *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) es tal vez la primera que se denomina Historia. Winckelmann ha sido considerado como el primer historiador del arte. A diferencia de Vasari que se mueve por territorio conocido, Winckelmann pertenece a esos aventureros culteranos del siglo XVIII. Aunque inició su investigación sin ver los modelos, un día hizo lo que llamaba “el gran viaje” para beber en las fuentes mismas, la verdad y la belleza. Sin embargo, su *Historia...* sigue siendo vasariana en el sentido del progreso. Como aficionado a las ciencias naturales considera la historia como un ciclo de la naturaleza, una planta que nace, se desarrolla, florece y muere.

Belting lo considera “el más ilustre heredero de Vasari”. Winckelmann no describía el arte de su época sino el de la antigüedad, que fija bajo la forma de una historia interna o estilística del crecimiento y decadencia del arte griego.

Aun si esta historia es puesta en relación con una historia política de Grecia, ella conserva la idea de una evolución orgánica autónoma. Apartarse del arte de su tiempo y volverse hacia el arte de una antigüedad perdida era una manera lógica de rebatir el monopolio del clasicismo antiguo que el clasicismo florentino pretendía retener. Con el regreso a una contemplación desinteresada, Winckelmann buscaba comprender la verdadera antigüedad que enfrentaba bajo el ángulo del arte. Los valores de su doctrina artística continúan, al determinar la descripción del desarrollo histórico del arte que él descubre en las obras artísticas cuidadosamente interpretadas de la antigüedad.¹⁰

Winckelmann pasó con honores a la historia de la Historia del arte. Para Hegel “en lo que se refiere al amor verdadero y a la viva inteligencia del arte”, “fue Winckelmann, sobre

9 *Ibidem*, p. 17.

10 *Ibidem*, p. 18.

todo, quien con ese talento para reproducir mediante el estilo las obras de arte que describe, así como la justeza de sus juicios y reflexiones, quien ha desterrado los vagos discursos sobre el ideal de la belleza griega, caracterizando las formas de las partes con todo detalle y precisión, único trabajo verdaderamente instructivo. Sin duda alguna, se pueden añadir algunas observaciones de detalles, mostrando en ello espíritu y sagacidad [...]”. No obstante este reconocimiento, Hegel añade: “Sin embargo, no se puede negar que desde la muerte de Winckelmann, no solamente se ha extendido el conocimiento de las obras escultóricas antiguas en lo que a cantidad se refiere, sino que en lo concerniente al estilo de esas obras y a la apreciación de su belleza, se ha logrado hoy un principio más sólido [...]”.¹¹

Esto es, antes de 1830 a sólo cincuenta años después de su muerte, ya la estructura sobre la que Winckelmann construyó su historia había sido vulnerada. Para Belting “Hegel propone la Historia del arte como contemplación de un modo pasado de expresión de los hombres, que no puede servir más, como en el caso de Winckelmann, de modelo para el futuro del arte en sí”.¹²

Como conclusión, Winckelmann construyó una Historia del arte de Grecia en la que distinguió por primera vez las épocas estilísticas de un pueblo.¹³ Esto lo logró gracias a su formación alemana y a la época revolucionaria y enciclopedista que le tocó vivir. Sirvió a la sociedad de su época como un transmisor de sus anhelos de belleza, en la que la obra de arte supera la naturaleza. En su Historia del arte, el protagonista es el estilo.

3. Wölfflin

Heinrich Wölfflin (1864-1945), suizo y discípulo de Burckhardt, fue el autor de la famosa obra *Cultura del Renacimiento en Italia*. Nació un siglo después del lanzamiento de la obra cumbre de Winckelmann *Historia del Arte de la Antigüedad*.

Wölfflin obtuvo el grado de doctor en arte y este título indica cómo cambió la aproximación a la Historia del arte desde su fundador Vasari. Su actividad como historiador lo llevó a trazar esquemas abstractos con los que sistematizó la Historia del arte y la apreciación de los estilos. Con tal fin creó “los pares” para adentrarse a través de ellos en la forma. En su obra más importante, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1915), buscaba unas directrices con las que el historiador del arte juzgara acertadamente la obra. Los conocidos como “pares” de Wölfflin, se explican por medio de la contraposición del Renacimiento y el Barroco, pero son aplicables al arte de cualquier época particularmente al arte moderno. Los pares son: lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y abierta, la pluralidad y la unidad, la claridad y la ambigüedad. La aproximación

11 HEGEL, W.F.G. *Sistema de las Artes*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. p. 77.

12 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 23.

13 DILTHEY, Wilhelm. *Historia de la Filosofía*. México: F.C.E., 1951. p. 179.

a la obra a través de la forma hizo que Wölfflin pasará a la Historia de la historia como el autor que escribió la Historia del arte sin artistas. Se aproximó de una manera directa al objeto. En su obra el protagonista es la forma. Para él “el arte y la historia siguen caminos paralelos”.¹⁴

Según Hans Belting

Desde entonces la constitución de una búsqueda empírica sobre el arte del siglo XIX, la crítica de arte y la investigación histórica sobre arte se han convertido en empresas distintas. Ocasionalmente el arte contemporáneo ha suministrado los puntos de contacto entre las dos empresas. Es así que A. Riegl y Wölfflin, para citar los nombres más ilustres, están verdaderamente en armonía con la estética de fin de siglo. *Los principios fundamentales de la Historia del arte* de Wölfflin, a los cuales deben corresponder las ‘formas de visión’ aparecen al mismo tiempo que las primeras pinturas abstractas.

El sistema creado por Wölfflin es uno de los métodos contemporáneos de la Historia del arte.

Desde el siglo XIX, la Historia del arte tenía por tarea organizar la misma en una secuencia coherente sin que ella invocara un concepto de arte definido. El arte del que habla no propone ciertamente más orientación, sino que conserva siempre bastante autonomía para poder ser estudiado como ‘arte’. La idea era integrar las obras reunidas en un ‘museo imaginario’ (Malraux), en un orden de sucesión de los acontecimientos que parezcan gobernados por una evolución de la forma, ajustada a las leyes, como en esto que Wölfflin llama la ‘Historia del arte sin nombres’.¹⁵

Realmente la metodología de Wölfflin es distinta, porque en lugar de relacionar la obra con modelos ideales, la enfoca desde el punto de vista de la visión. Los famosos pares de Wölfflin tienen que ver con comportamientos fisiológicos y psicológicos. Belting pone en tela de juicio “el uso que Wölfflin hace cuando clasifica las épocas estilísticas ayudado de un pequeño número de criterios supuestamente universales”.¹⁶

Para Belting, ni las convenciones culturales ni las mutaciones históricas pueden depender “de la estructura psíquica del ojo”. “El problema de la visión y del estilo lleva a problemas aún más importantes en el dominio de la psicología. Wölfflin se aventuró del lado de la psicología de la forma. Por lo tanto el problema crucial de toda la historia de las formas, es encontrar una clave psicológica a la forma artística, una clave que permita penetrar hasta el misterio de la metamorfosis del arte”. Pero para Belting, los pares de Wölfflin no son otra cosa que las leyes de un clásico, representante tardío del sistema de las artes de Hegel.¹⁷

14 KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del Arte*. Madrid: Akal, 1996. p. 242.

15 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 25.

16 *Ibidem*, p. 34.

17 *Idem*.

Podemos concluir con el análisis de Ludwing Baldass acerca del papel de Wölfflin en la Historia del arte que

Lo que Wölfflin ha aportado a la Historia del arte y lo que ya no puede pasar por alto es, en primer lugar, la noción de que, en última instancia, siempre depende de la obra de arte y que su interpretación tiene que ser la primera y también la última tarea del historiador del arte; y en segundo lugar, superado esto, la exigencia de que el historiador del arte siempre que no se trata de cualquier disciplina intelectual, una asignatura accesoria de la historia o una parte de las humanidades, sino de la Historia del arte y, con ello, acepta el compromiso de intentar explicar los medios artísticos con los que se ha conseguido el resultado.¹⁸

El protagonista de la historia en Wölfflin es la forma.

4. Gombrich

El vienés Ernst H. Gombrich (1909), fue director del Warburg-Institute de Londres (1964-1976) y catedrático de Historia de la tradición clásica de la Universidad de Londres. Procede de la tradición de la escuela de Viena y recibió la influencia que vinculaba la obra de arte al estudio psicoanalítico. Gombrich es uno de los precursores de la nueva concepción de la Historia del arte a partir de la investigación iconológica. Esta concepción del arte procede del método científico de su maestro Aby Warburg (1866-1929) para el estudio de las imágenes.

Su visión de la historia lo lleva a aceptar las artes visuales en su totalidad: caricaturas, cine, dibujos animados, etc. Sostuvo polémicas con Malraux en relación a la nueva visión de la historia: “Algunos críticos, sobre todo André Malraux, han concluido que el arte del pasado es completamente inaccesible para nosotros y que sólo sobrevive como lo que se llama *Mythos* transformado y modificado, como se puede ver en la estructura eternamente cambiante del caleidoscopio histórico”. Yo soy algo menos pesimista. Creo que la imaginación histórica puede superar estas limitaciones y que “podemos acomodarnos tanto a estilos diferentes, como adaptar nuestra mentalidad a distintos medios y explicaciones”.¹⁹ Para Gombrich, la forma es demasiado limitada para estudiar una obra de arte. Es necesario acceder a la obra de arte a través de la ciencia de la iconología.

En *Imágenes simbólicas*, Gombrich anota, cómo el estudio sistemático del simbolismo del Renacimiento dio origen a una nueva disciplina denominada iconología:

[...] este nuevo planteamiento también hubo de modificar necesariamente el carácter de la literatura artística. Mientras que a los antiguos maestros del género (histórico) les era

18 KULTERMANN, Udo. *Op. cit.*, p. 243-244.

19 *Ibidem*, p. 306-307.

dado analizar las armonías formales de las obras maestras del Renacimiento en fluidas páginas de lúcida prosa, los estudios iconológicos tienen que llevar un nutrido número de notas a pie de página en las que citan e interpretan textos oscuros. [...] No podemos escribir la Historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual.²⁰

Para Belting, “La psicología de la percepción y de la representación de la cual Gombrich es un representante tan brillante, reduce el problema a las convenciones y a las mutaciones de la mimesis, a la reproducción de la naturaleza en la imagen artística, a la traducción de la visión en representación. Esta aproximación viene a corregir el modelo ingenuo de una duplicación más y más perfecta de la naturaleza en el arte”.²¹

Para Gombrich existen categorías de percepción. Los cambios estilísticos se deben examinar a la luz de la psicología. En Gombrich el protagonista de la historia es la obra de arte.

Epílogo

Después de analizar estos cuatro modelos, Vasari, Winckelmann, Wölfflin y Gombrich, que han sido escogidos entre los muchos que conforman la Historia del arte, se deben contemplar algunas conclusiones con relación al destino de la Historia del arte:

Para Hans Belting el arte es representación y la Historia del arte estudia la obra de arte, o sea, los soportes de la representación. La “Historia del arte” sirve de crítica del arte y a veces se confunde con ella... “El arte ha sido descrito y celebrado como una rama independiente de la actividad humana precisamente gracias a la historia lineal, en sentido único, con los artistas como héroes y las obras de arte como acontecimientos”.

El artista en la actualidad se apoya en la Historia del arte: la interpreta, la cita, cuestiona sus categorías, “sus sistemas hierárquicos de clasificación histórica”, y los museos. En sus obras el artista interpreta la Historia del arte:

Él [artista] no ocupa más una posición estable en una Historia del arte que continúa. También se siente libre de volver a poner en duda la posición asignada a las obras del pasado por la Historia del arte, cuya posición que se refleja en el orden ideal y universal del museo, las descompone o las reintegra a su gusto, por técnicas del montaje o del *collage*. De la misma manera, la fotografía— que no es parte de los objetos pintados sino que se encuentra al mismo nivel de las imágenes disponibles— entra en el repertorio de sus “textos visuales” nuevos. Finalmente, la categoría del original, este objeto que la crítica estima pasado, ha perdido su lugar en el arte

20 GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes Simbólicas*. Madrid: Alianza Madrid, 1986, p. 10.

21 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 35.

contemporáneo. La consecuencia es que la naturaleza de la copia, no del original, de la referencia secundaria, no puede ser definido de manera satisfactoria. Distinguir el original de sus réplicas no tiene sentido cuando todo se refiere de una manera aparentemente arbitraria a alguna otra cosa ya presente en el espíritu del espectador. Si hay aún coherencia, ella se mantiene en el espíritu del artista y del crítico, pero no en las obras mismas.²²

Según Belting,

hoy en día el artista se une al historiador, al repensar la función del arte y enjuiciar las pretensiones tradicionales de la autonomía estética. En otras épocas el artista estudiaba en el Louvre las obras maestras. Hoy, va al Museo Británico para contemplar la historia entera de la humanidad, reconocer la historicidad de las culturas pasadas y de este modo adquirir una conciencia de su propia historicidad. El interés antropológico toma preeminencia sobre el interés puramente estético. El viejo antagonismo del arte y la vida se disipa, porque se han desdibujado los límites bien nítidos que separaban el arte de los otros medios visuales y de lenguajes. El arte es, no obstante, comprendido como un sistema, entre otros, de comprensión y de reproducción simbólica del mundo.²³

Por tanto,

el objeto de estudio de la Historia del arte no tiene más el mismo aspecto. El objeto ha cambiado no solamente en apariencia, sino también en substancia y en significación. Con este cambio, el paralelismo anterior de representaciones, aquello del arte por una parte y de la interpretación histórica por otra, está desequilibrada. [...] El artista ha invadido el territorio de la crítica y rivaliza con el historiador. Su propio acto de representación se asemeja a aquel de la crítica o al del historiador y al mismo tiempo lo contradice. [...] Ya no existe una Historia del arte coherente.²⁴

Existe entonces, una violación de fronteras entre los territorios del artista, el crítico y el historiador.

Belting propone, al parecer, que el historiador y el crítico deben cambiar sus roles e imitar las técnicas de vanguardia del artista. Sin embargo añade:

Pero imitar al artista está lejos de ser una solución simple y no puede ser una solución deseada. Por otra parte, en nuestra disciplina, esta solución es difícil por el hecho de la diferencia entre el lenguaje verbal y la imagen visual[...]. La Historia del arte no ha logrado aún el estado donde tal imitación –crítica o del historiador como artista– podría ser una solución. Cada vez que el historiador admite que se enfrenta a nuevos problemas, o bien que busca refugio del lado de certidumbres fáciles del conocedor (que hoy en día están sostenidas por las evidencias técnicas de la diversidad científica), o bien se ocupa de

22 *Ibidem*, p. 79.

23 *Ibidem*, p. 5.

24 *Ibidem*, p. 80.

la historia social para preservar su razón de ser y mantener una distancia tranquilizante en relación al canto seductor o amenazante del arte reciente.²⁵

Belting finaliza preguntando cómo será el discurso de la Historia del arte “y de qué manera él revelará los caracteres comunes del arte reciente, el arte modernista y el arte antiguo, como también las diferencias fundamentales entre ellos”. El método del historiador como artista da una libertad, da una nueva libertad de aproximación, aunque también anuncia el peligro. Abre nuevas vías y permite numerosas formas de acceso al objeto, pero ella es peligrosa en la medida que “conduce a una desintegración general de los métodos y aproximaciones coherentes”.²⁶ Y por tanto puede conducir al fin de la Historia del arte.

Udo Kultermann, autor de la *Historia de la Historia del arte*, se aproxima al tema consciente de que la Historia del arte es una ciencia que cambia constantemente y de que “el verdadero protagonista de una Historia del arte es naturalmente el propio historiador del arte... El historiador del arte debería saber cuál es su lugar en la sociedad”.²⁷

Para Kultermann, la situación del historiador del arte ha cambiado. Ya no tiene la importancia que tuvo un Winckelmann: el historiador queda excluido de la mayoría de las decisiones en el plano de la política cultural... El antiguo prestigio del historiador del arte se ha perdido y éste ahora no influye en la política artística de sus respectivos países. El historiador ha cedido su lugar importante de antaño a otros profesionales. Ya no se ve como la persona que pueda solucionar problemas de nuestro tiempo. Su amplio ámbito cultural ha disminuido en la sociedad moderna.

En comparación con los cambios políticos y sociales del siglo XIX y principios del XX, que directa o indirectamente, habían sido iniciados, en parte por historiadores de arte, las repercusiones del historiador del arte actual en la sociedad son insignificantes. Las revoluciones tecnológicas las han realizado científicos, técnicos e inventores y los más recientes cambios sociales, promotores políticos y económicos. Winckelmann influyó en su tiempo, porque no se limitó a cuestiones estéticas, porque incluyó en sus análisis el feudalismo de la sociedad barroca, los fundamentos políticos de la democracia griega y muchas otras cosas, es decir porque estaba en condiciones de unir el arte y la Historia del arte con los sentimientos vivos de la sociedad [...] pero resulta definitiva la constatación de que los cambios políticos y sociales se han acelerado en una medida sin igual en la Historia del arte y que esta ciencia no ha sabido responder a importantes transformaciones con una remodelación estructural.²⁸

Por último, Kultermann analiza la razón de la disminución de la importancia de la Historia del arte: “Una de las razones del ahondamiento de esta estrategia cultural de supervivencia es la falta de capacidad del historiador del arte para comprender la importancia

25 *Ibidem*, p. 81.

26 *Ibidem*, p. 82.

27 KULTERMANN, Udo. *Op. cit.*, p. 339.

28 *Ibidem*, p. 341.

del arte contemporáneo e integrarlo en el contexto de la evolución artística”. Y termina describiendo una situación semejante a la que propone Belting:

Como en todos los tiempos, también hoy son los artistas, que articulan con sus trabajos lo que une a nuestra época con el pasado, así como con las nuevas posibilidades que se han ido añadiendo, quienes pueden conciliar al hombre con su nuevo entorno [...]. Ahora los artistas estudian Historia del arte y no es raro que los historiadores del arte trabajen como artistas. Con vínculos de esta clase se podría crear una nueva base, a partir de la cual volver a constituir como ciencia la Historia del arte vigente”.²⁹

Medellín, Marzo 17 de 1997

²⁹ *Ibidem*, p. 342.

LA FOTOGRAFÍA Y LA MUERTE DEL ARTE

Por: Carlos Jiménez Moreno
Universidad del Valle

RESUMEN. *El artículo establece, principalmente, las consecuencias que el descubrimiento de la fotografía ocasionó en el sistema de las artes y en el ámbito de la reflexión teórica acerca de las manifestaciones artísticas. De este modo, el autor relaciona la expansión de la fotografía con la "muerte del arte", una expansión que patentizó la idea de la "muerte del arte" presente en la tradición romántica, desde Hegel hasta Schiller. Tomando como punto de partida el análisis que de este problema hace Dino Formaggio en su texto La muerte del arte y la estética, el autor reflexiona acerca del cuestionamiento que la fotografía hace del concepto de arte, de los límites del sistema de las artes y del establecimiento de las diferencias entre el artista, la obra y el espectador.*

PALABRAS CLAVE. *Fotografía, muerte del arte.*

SUMMARY. *This article sets the consequences that the discovery of photography had on the system of arts and on the frame of theoretical reflection about artistic expressions. In doing it so, the author relates to the death of art the spreading of photography which made evident the idea of the death of art already present in the romantic tradition from Hegel to Schiller. Starting from La muerte del arte y la estética by Dino Formaggio, the author refers to the fact that photography imposes a question on the concept of art, on the bounds of the system of arts and on the way the artist, the work of art, and the spectator become differentiated.*

KEY WORDS. *Photography, Death of Art*

En 1839 el diputado liberal François Arago informó a la Academia de Ciencias de París del invento de los señores Niepce y Daguerre e inmediatamente después la fotografía comenzó a andar por el mundo. Sólo que lo hace sin que sus primeros y más entusiastas defensores sean realmente conscientes de que ella va a realizar a cabalidad esa "muerte" del arte que los románticos alemanes, de Schiller al joven Hegel, habían anunciado, tematizado o intentado conjurar en sus escritos. La notable revisión que Dino Formaggio ha hecho en su obra *La muerte del arte y la estética* de las posiciones y de las tesis de todos ellos, nos ofrece una buena vía de acceso a una situación histórica caracterizada en Europa por la Revolución francesa y el imperio napoleónico, es decir, por la crisis y el derrumbamiento del *Ancien Régime*. Todo el orden social, político y cultural en el que se fundaba dicho régimen se viene abajo, comprometiendo gravemente la existencia del sistema de las artes que hacía parte de él.

Sistema instaurado inicialmente en la Italia renacentista, donde se produjo por primera vez la escisión entre el arte y la ciencia y entre el artista y el artesano, y en donde, también por primera vez, se intentó teorizar dichas escisiones acudiendo a la filosofía neoplatónica, introducida vigorosamente por Marsilio Ficino y su círculo, en la Florencia de la época. Al tenor de la misma tarea del arte, su fin si se quiere, se confundía, en la pintura o la escultura por ejemplo, con el esfuerzo de representar cabalmente las ideas en lo que ellas tienen de bellas y perfectas, o mejor de bellas por perfectas. Esfuerzo condenado

de antemano a una realización imperfecta a menos que fuese llevado a término por alguien “tocado” por los dioses como el “divino” Miguel Ángel. El sistema daba por supuesta la limitación sujeto-objeto e incluía además una cierta taxonomía que, aparte de establecer el límite o la frontera entre las artes y las restantes actividades mecánicas, establecía las líneas de demarcación que separaban las distintas artes entre sí. Es decir, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, el teatro, la danza, etc. La Francia de los Luises, la Francia del absolutismo, adoptó una institución de origen italiano y le dio una forma verdaderamente sistemática, insertándola como una pieza importante en el régimen general de la Monarquía absoluta. La misma que le permitió a uno de dichos monarcas, Luis XIV, el llamado Rey Sol, declarar “1. Etat c’ moi”, aunque de hecho el Estado fuera una enorme máquina político-administrativa estrictamente jerarquizada y centralizada, cuyo fortalecimiento y extensión se hicieron a costa del debilitamiento o de la pérdida de los fueros tradicionales de los diversos componentes de la población francesa, empezando por la vieja nobleza caballeresca, que se vio privada casi completamente de su independencia política y militar, y que a cambio recibió como compensación su vinculación o su acceso privilegiado a la Corte. Versalles, la ciudadela-palacio, situada al oeste de París, se constituyó en el *locus* privilegiado de dicha Corte y en el escenario por excelencia de despliegue público y de ordenamiento de las artes. De las bellas artes –cabe remarcarlo– que en el ínterin habían sido encuadradas por las academias reales que, encabezadas por los maestros reconocidos de las distintas artes, cumplían tanto una función pedagógica como judicial. En ellas se formaban los aprendices de artistas y ellas juzgaban los contenidos y la calidad del arte que hacían los artistas. El cuadro lo completaban los comitentes o los mecenas: el propio Rey, la nobleza cortesana y la Iglesia, asimilada por el Absolutismo.

Como ya dije, la Revolución francesa, desencadenada en 1789, desarticuló gravemente ese orden. Pero antes que lo hiciera, ese mismo orden había concedido un lugar a quienes lo cuestionaban desde posiciones que hoy llamaríamos intelectuales. Entre esos críticos hay subversivos y reformistas. A los primeros pertenece Jean Jacques Rousseau, quien, aparte de defender con eficaces argumentos la teoría de la naturaleza humana común, fue un crítico muy incisivo de la moral del *Ancien Régime* y de su arte. En un escrito juvenil, que le dio fama, el *Discurso para la Academia de Dijon*, asoció la decadencia de los pueblos con el ocio improductivo, el lujo y el cultivo de las artes y las ciencias, en una apenas disimulada crítica a la *cultura cortesana* del Absolutismo, que perseguía ansiosa, angustiadamente, el refinamiento y la codificación de las costumbres y, sobre todo, el buen gusto. Su alternativa: la ética espartana y la clausura de los teatros y de las restantes fuentes de placer estético. Entre los críticos reformistas del viejo régimen quizás haya que contar a Johannes Joachim Winckelmann, quien figura en la historia, entre otras razones, como el primer historiador moderno del arte de la Antigüedad, como quien habría de oponer, con pasión de moralista, al arte cortesano y a sus “excesos” barrocos y rococós, es decir, sensualistas y sentimentales, la “noble sencillez” y la “serena belleza”, que a su juicio encarnaba, como si se tratara de un paradigma inalcanzable, el arte de los antiguos griegos: el arte clásico, del cual, para su desgracia y la de su obra, conoció apenas las

copias realizadas en la Roma imperial, conservadas en las grandes colecciones de sus anfitriones y protectores, los cardenales y príncipes romanos.

Pero las deficiencias de Winckelmann como historiador positivo, que pasaron completamente desapercibidas por los corresponsales y lectores de la época, no le impidieron convertirse en una figura intelectual tremendamente influyente en esa Alemania a caballo entre los siglos XVIII y XIX, atrapada entre los impulsos literarios y la empecinada resistencia opuesta a los mismos por reinos y principados cuyo modelo invariable seguía siendo el absolutismo francés. Como escribió Vicente Jarque en su nota introductoria a su traducción al castellano de las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de Winckelmann: “Lessing, Goethe, Schiller, Herder, Humboldt, Hölderlin, Hegel: son [...] algunos de los nombres que pueden darnos acaso una idea de la amplitud y grandeza [...] que llegó a alcanzar su influencia en todos los ámbitos de la cultura humanística”. Y es precisamente la certeza de dicha extraordinaria influencia la que permite entender que cuando Schiller, Novalis o el propio Hegel advierten sobre la muerte del arte, declarando como lo hace este último en las *Lecciones de Estética* que “el arte, considerado en sus más altas determinaciones, es cosa del pasado”, están pensando en ese arte clásico, teorizado e historiado de manera más mítica que positiva por Winckelmann.

Es cierto que, tal y como demuestra convincentemente Formaggio en la obra antes citada, Hegel, en las mencionadas lecciones, consigue insertar dicha “muerte” en la dialéctica característica de su pensamiento maduro, convirtiéndola en *Auflösung*, en disolución-resolución, en la muerte de un ideal artístico y en el renacimiento de otro distinto; pero no es menos cierto que el sistema del arte que él tenía en mente cuando impartió sus lecciones de Estética habría de sobrevivir tanto al desmembramiento del *Ancien Régime* como a la disolución del paradigma clásico en las artes, operada por el Romanticismo y el prosaísmo de la sociedad burguesa. En las nuevas condiciones, codificadas por las monarquías burguesas europeas que de una manera u otra repiten el modelo del Estado napoleónico antes que el absolutista, el sistema de las artes se reconstruye de un modo nuevo sin perder en esa reconstrucción algunos de los rasgos estructurales decisivos que caracterizaban su antigua forma. Pienso en su escisión de la vida práctica, agravada por el hecho de que ahora esa vida práctica es transformada, en la esfera social, por el régimen fabril que entre otras consecuencias acarrea la devaluación del trabajo y de las destrezas manuales, artesanales, a las cuales seguía atado el sistema de las artes. Pienso también en la escisión entre el arte y la ciencia, agravada, como ya había advertido Kant en el contexto del sistema de las artes dieciochesco, por la intensificación del carácter abstracto y del lenguaje físico-matemático de la ciencia moderna, que quitaba todo fundamento al proyecto de convertir al arte en una forma sensible de conocimiento. Pienso, en fin, en la restauración de las creencias o de las interpretaciones que, pese a las notables diferencias que las separaban entre sí, coincidían, sin embargo, en asignar al arte un estatuto moderno, trascendental o sublime en la jerarquía de las actividades humanas y de los temas o motivos del pensamiento. Estos rasgos estructurales persistentes se articulaban

fluidamente con la recuperación o supervivencia de las antiguas instituciones: la taxonomía de las artes, las academias, el mecenazgo, los museos, la tratadística, etc. El mercado del arte, en el que la obra de arte se convierte en mercancía y la relación entre el artista y el usuario de su arte en una relación aleatoria entre desconocidos, creció dentro de ese sistema de las artes apenas reformado, subordinado a sus jerarquías, según el modelo de los salones nacionales de arte parisinos del siglo pasado que disponían que un jurado de entendidos determinara, entre otras cosas, las cotizaciones de las obras de arte, premiando a unas e ignorando o excluyendo a las demás.

La irrupción de la fotografía contrarió ese poderoso revival, porque de entrada la fotografía se propuso y se mostró como una técnica y no como un arte. Repitémoslo, su bautizo oficial, a diferencia del bautizo del arte, no tuvo lugar en una academia de humanistas neo-platónicos sino en la Academia de Ciencias de París, donde como ya dije, fue presentada con toda propiedad por François Arago como un invento, como “el descubrimiento de unas pantallas especiales en las que la imagen óptica deja una imagen perfecta”, según rezaba el informe que dicho científico rindió en esa ocasión (Sougez, 1994). Técnica que ofreció de inmediato un modo algorítmico de objetivar la mirada humana, transformándose, en consecuencia, en una prolongación, prótesis o sustituto maquínico de la misma. Alguien hace una foto y puede decir o decirse: “Yo he visto algo: aquí está la prueba”. Alguien ve la foto y dice: “alguien ha visto algo: aquí está la prueba”. La mirada por decirlo así, se hace visible. Bien, puede pensarse que la pintura, específicamente la pintura renacentista (que tiene la misma edad del arte), precedió a la fotografía en la tarea de objetivar la mirada. Rafael, Tiziano, Leonardo, pintaron sus cuadros como si hubieran visto con sus propios ojos sus temas, como si hubieran sido testigos oculares de una discusión entre Platón y Aristóteles, del nacimiento de Cristo en un portal de Belén o de la última cena que el Dios de los cristianos compartió con sus discípulos. Y lo hicieron utilizando sistemáticamente un procedimiento de representación objetiva: la perspectiva con un único punto de fuga. Pero esta objeción, aparte de confundir un procedimiento científico con un dispositivo técnico, que son dos cosas bien distintas, olvida que ningún cuadro renacentista podía haberse hecho sin la intervención definitiva no tanto del alma como de la mano del pintor. Esa mano de los grandes maestros de la pintura, cuya destreza sobrehumana, coordinada mágicamente con la agudeza perceptiva de sus miradas, igualmente sobrehumanas, fue el fundamento inequívoco de todas las teorías, interpretaciones y creencias que asignaron a la pintura un papel supremo. Mano que se vuelve completamente innecesaria cuando se trata de operar una cámara fotográfica. No es que en este caso no se la necesite. Es que se la necesita sólo para manipulaciones tan elementales que difícilmente pueden ser calificadas de magistralmente diestras. Ni siquiera de diestras. Manipulaciones en las que la mano, para mayor agravamiento de su devaluación, no se coordina con el ojo, para duplicar o simular en el dibujo o en el sombreado, tal y como quería Cezanne, el movimiento de esos mismos ojos contorneando el volumen de los cuerpos puestos delante de sí como modelos por el pintor. Por el contrario, en la fotografía las manos operan un dispositivo cuyas piezas y funciones no tienen nada que ver con la actividad ni con las formas de lo que está viendo el fotógrafo por la lente, a menos

que lo que esté viendo sea una cámara fotográfica funcionando, tal y como ocurre justamente en un célebre trabajo de Jeff Wall, el fotógrafo canadiense.

La naturaleza técnica de la fotografía tiene, desde luego, muchas más consecuencias que el aislamiento definitivo del ojo de una mano ahora devaluada. El ojo, o más precisamente, la mirada humana consciente, se entroniza como **modelo** en el dispositivo fotográfico sólo para mejor desaparecer. De los experimentos pioneros de Muybridge y de Marey, sobre la descomposición fotográfica de los movimientos humanos o animales, hasta las fotografías hechas desde satélites y sondas espaciales remotas, la historia de la fotografía es también la del creciente **automatismo** del dispositivo fotográfico, capaz de hacer todas las fotos que se quiera sin la intervención de la mirada directa, efectiva de su operario, sin que sea esa mirada la que lo guíe. Si la fotografía es una prótesis del ojo humano habría que añadir que esa prótesis es capaz de hacer más, mucho más, de lo que es capaz de hacer el ojo que reemplaza, viendo donde él no **puede** ver, viendo lo que él no **quiere** ver. Que yo sepa, Walter Benjamin fue el primero que planteó en un ensayo titulado reveladoramente *El surrealismo última instantánea de la intelectualidad europea*, la eficacia de un nexo entre el invento de la fotografía y el descubrimiento freudiano del inconsciente. *Blow up*, el extraordinario film de Michelangelo Antonioni, confirma esta interdicción del ojo. La cámara del protagonista de la película registra el crimen en el parque que él no ha podido o no ha querido ver.

Obviamente, el entramado de desarticulaciones, desplazamientos y sustituciones que el dispositivo fotográfico pone en juego, difícilmente podía tener cabida en el campo de prácticas, recursos y saberes propios del sistema de las artes. Su primera víctima es el Humanismo, en cuyo ámbito filosófico se teorizó por primera vez, como dije antes, el arte, y a cuyas diversas variaciones siguió históricamente asociado. Ni la imagen renacentista de la plenitud humana representada paradigmáticamente por el *David* de Miguel Ángel o los dibujos anatómicos de Leonardo o de Vasalio, ni el individuo romántico desgarrado entre los límites de su condición y el infinito de su razón o de su espíritu, pueden ofrecer modos satisfactorios de figura y comprender las cosas tan poco humanas que hacen o padecen los seres humanos cuando actúan con una cámara. Pero el Humanismo no es la única víctima. También el concepto de arte se ve sometido a cuestionamientos radicales. Empezando porque sus límites se vuelven borrosos: la fotografía está simultáneamente dentro y fuera de ellos. Es célebre la polémica desencadenada en el París del Segundo Imperio por un fallo de la Audiencia territorial de la ciudad, el cual reconocía “que los dibujos fotográficos [...] no deben [...] ser considerados como desprovistos de carácter artístico” (Sougez, 1994). En respuesta, Puvis de Chavannes, Ingres, Flandrin, Troyon, Isabey y Béliangé, los máximos representantes del academicismo, publicaron una violenta declaración condenando cualquier asimilación que pudiera hacerse entre fotografía y arte. La polémica puede parecer ridícula, leída más de un siglo después, cuando el carácter artístico de la fotografía es reconocido por los museos, los centros de arte contemporáneo y los eventos que dictaminan a escala internacional qué es y qué no es arte. Pero, a mi juicio,

no ha concluido. El hecho de que se le reconozca a cierta clase de fotografía una condición artística, no niega sino que por el contrario supone que a otras clases se les niegue esa misma condición. Como tampoco niega el carácter contingente, históricamente contingente, de esa discriminación. En el siglo XIX, el llamado pictorialismo, cuyo primer ejemplo es un bodegón realizado por Nicephore Niecepe (el inventor de la fotografía) en una fecha tan temprana como 1830, era el paradigma de la fotografía artística, precisamente por su deliberada intención de seguir los modelos propuestos por la pintura. En el final del siglo XX, en cambio, las fotos de identificación policial, las fotos necrológicas, las fotos de carné o de álbum familiar, tan despreciadas antes por los pictorialistas, se convierten en fotografías artísticas cuando caen en las manos de alguien como Christian Boltanski, Andrés Serrano u Óscar Muñoz. *And last but no the least*, sea cual sea el estado actual del mapa de esa discriminación, digamos estética, ésta nunca logra anular el hecho de que sobre ella se sobreimprima otra, la que discrimina en la ingente y compleja masa de instrumentos fotográficos en función de sus atributos y de sus cualidades técnicas. La historia técnica de la fotografía es tanto o más fascinante que su historia puramente estética o estilística. Y precisamente el *décalage* entre estos dos enfoques da como resultado la peculiar ambigüedad de la fotografía que está fuera y dentro del sistema de las artes.

A este conflicto con los límites del sistema de las artes, la fotografía suma otro no menos grávido de consecuencias disolventes. Me refiero al que se dirime en términos de cantidad. A la fotografía le quedan chicos los confines y los compartimentos históricos del sistema de las artes. Ni siquiera ahora, cuando gracias a la potencia sumada de la industria del turismo, la industria editorial y los *mass media*, prácticamente todos los monumentos, restos y ruinas de todos los pueblos y culturas pasadas y presentes se han convertido en arte (tal y como lo propuso Piranesi), puede el sistema artístico ofrecer cantidades tan enormes como la que ofrece la fotografía. Entre otras razones porque el número de las obras de arte, tanto las arcaicas, como las antiguas y las modernas, se multiplica cada día por las fotos que constantemente se hacen de ellas. Pero, igualmente por una razón más profunda que la primera, en el fondo, no es más que una consecuencia. En el ámbito de la fotografía el consumidor se convierte en productor y de nuevo en consumidor con la misma fluidez con que las masas desarraigadas de la sociedad contemporánea ejercitan ese tránsito circular. De hecho, tal y como lo observaron Gisele Freud y Susan Sontag, esas dos masas coinciden: las masas contemporáneas son **simultáneamente** masas de fotógrafos. Ciertamente, aún en estas condiciones todavía puede hacerse la distinción entre el fotógrafo profesional y el aficionado y entre ambos y el fotógrafo artista, para negar esa abrumadora equivalencia. Sólo que contra esta discriminación actúa en el campo de la fotografía y de una manera igualmente masiva, el accidente. Hegel, en sus ya tantas veces citadas *Lecciones de Estética*, concedió gran importancia al accidente como agente tanto de disolución del paradigma clásico en las artes como de caracterización del arte que a sus ojos surgió después del Romanticismo. La fotografía, genéricamente, se ocupa y celebra el accidente, tal y como lo entendía el filósofo alemán, por su completa indiferencia ante la jerarquía de los temas. Para ella no hay ningún

tema más o menos importante que otro y ni siquiera tiene un tema o modelo preestablecido: simplemente se los inventa. Como cuando convierte el verdín que ha invadido un viejo muro de adobe recubierto de cal en una gran foto. Pero va más allá de Hegel y permite que la calidad de una foto sea puramente accidental. El mejor fotógrafo, el más calificado técnicamente, el más experimentado, puede hacer una o muchas malas fotos con la misma facilidad con la que un *amateur*, un fotógrafo que a duras penas puede con una cámara instamatic de Kodak, puede hacer una excelente.

El cuestionamiento que la fotografía hace del concepto del arte, de los límites de su sistema e inclusive de la cristalización de las diferencias entre el artista, la obra de arte y el espectador, se fortalece con su rechazo del carácter *único* de la obra de arte. En fotografía las copias se pueden multiplicar a voluntad sin que ninguna de ellas puedan reclamar el estatuto de original o de modelo en virtud de algún rasgo o característica singular. Y junto con la unicidad la fotografía también arroja al desagüe la *integridad* y la *autoría*, tal y como lo prueban el fotomontaje y todas las formas de trucaje fotográfico incluido el reciente descubrimiento de la manipulación electrónica de las imágenes fotográficas. Las reglamentaciones legales que obligan, allí donde se cumple la Ley, a dar crédito y a pagar derechos de autor a quienes manipulan las fotos de un fotógrafo, olvidan que, al límite, una foto de una foto es otra foto. O que un fragmento de una foto es igualmente otra foto.

Todavía podemos dar razón a la dialéctica hegeliana y comprender a la fotografía como un *arte de la muerte del arte*, como forma de arte que toma en cuenta en su obra su carácter ambiguo, borroso, contingente, *mortal* en definitiva, y entonces incluso, pensar su retórica, pensar tanto en términos de fragmento y de ruina como de alegoría. El examen de cualquier fotografía puede corroborar que ella es por definición un fragmento. Ninguna fotografía es más que la huella luminosa de un golpe de vista, de un vistazo arrojado en un instante sobre un acontecimiento o una situación dada de la que retiene o fija apenas un aspecto. Esa es su estructura íntima y en ella radica quizá el secreto de la fascinación que ejerce en una época como esta en la que lo único que sabemos con certeza es que sabemos *algo de algo*, y en la que recibimos los estímulos del mundo exterior como un aglomerado caótico de informaciones fragmentarias. Con el carácter ruinoso de la fotografía, en cambio, los tratos, no son en modo alguno directos. Asumen por la forma elíptica de la nostalgia. Cada foto, de esas fotos que se inscriben en el *Lebenswelt*, es la lápida que fija y simultáneamente mata el momento de la vida en la que fue hecha. Sólo que es una lápida rota, un fragmento apenas de lo que se fue y no vuelve más, tal y como son exactamente las ruinas. La fotografía se convierte en alegoría cuando **muestra una cosa para darle forma a otra**. Por ejemplo, la foto de una boda muestra un instante de ella al mismo tiempo que da forma al dolor incorpóreo que produce a la viuda que la contempla la muerte prematura e intempestiva de su amado. Siguiendo a Georges Lukács y a Frederic Jameson y en definitiva a Karl Marx, la fotografía es alegoría porque en todos los casos le da cuerpo o por lo menos **figura corpórea** a esa relación puramente abstracta que es el tiempo en la modernidad.

Bibliografía

- ALMANSY, Paul. *La Photographie, moyen d'information*. París: Tréma, 1975.
- ARGAN, Carlo Gulio. *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- *La historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1987.
- ARISTÓTELES. *Peri Hermeneia*. Valencia: Teorema, 1979.
- ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro*. Madrid: Visor, 1990.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. París: Seuil, 1975.
- *Nota sobre la fotografía*. En: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, Comunicación, 1994.
- BASIN, André. *L'ontologie de l'image photographique*. 1947.
- *Qu'est que ce le cinéma?* París: Seuil, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*, seguido de *L'art romantique*. Clasiqes Gamier, 1962.
- *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora, 1995.
- BENÉVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste ediciones, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1981.
- *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1983.
- BERGALA, Alain. *Les absences du photographe*. En: *Depardon*, 1982.

- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, 1934.
- BLOSSEFELDT, Karl. *Das fotografische Werk*. München: Schirmer/Mosel, 1981.
- BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (Del 1400 al 1600)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BOULLÉE, Etienne-Louis. *Arquitectura - Ensayo sobre Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- BOUVERESSE, Pierre. *Un art moyen*. París: Minuit et altri, 1965.
- BOUVERESSE, Jacques. **Wittgenstein et la théorie de l'image**. En: *Macula*. No 5-6, 1979.
- BRUNI, Cirro (ed). *Pour la photographie* (Actas del Primer Coloquio Internacional de la Fotografía, Universidad de París-VIII). Sammeron, Serns, 1982.
- BLUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los paisajes*. Madrid: Visor, 1995.
- BUCKHARDT, Jacobo. *La civilización del Renacimiento en Italia*. México: F.C.E., 1963.
- CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie*. París: L'étoile, 1982.
- COBURN, Alvin. *Langdon, Photographer*. University of New México: Press, 1964.
- CROCE, Benedetto. *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- DAGOGNET, François. *Philosophie de l'image*. París: Biblioteca filosófica Jr. Vrin, 1984.
- DELEUZE, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DE MAN, Paul. *Visión y ceguera. Ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Minuit, 1967.
- *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

- EDER, Josef María. *History of Photography*. Nueva York: Dover Publications, 1978.
- FEYERABEND, Paul. *Against Method*. Londres: New Left Books, 1979.
- FORMAGGIO, Dino. *La muerte del arte y la estética*. México: Grijalbo, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- *La historia de la locura en la época clásica*. México: F.C.E., 1967.
- FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del "Quattrocento"*. Caracas: Monte Avila, 1968.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 14 Tomos. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- GERRISTREIM, Hellmut & Allison. *The History of Photography*. Londres, 1969.
- GOMBRICH, Ernest. *Art et illusion*. Paris: Gallimard, 1960.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1964
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. México: F.C.E., 1965.
- *Aesthetik*. Berlín: Lukacs, 1955.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1994.
- HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. 3 Tomos. Buenos Aires: Orbis, 1984.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- KANTIMEN, Volker. *La photographie est-elle un art?* Paris: Chêne, 1974.
- KAUFFMANN, Emile. *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.

- KENDALL, T. *Transparence pintures. On the nature of photographic realism*. En: *Critical inquiry*. No 11, Diciembre de 1984.
- LINDEKENS, René. *Eléments pour une sémiotique de la photographie*. París/Bruselas: Dider-Aimav, 1971.
- LISSITZKY, EL. 1929. *Reconstrucción de la arquitectura en la URSS*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- MARGOT, Jean Paul. *La Modernidad: una ontología de lo incomprensible*. Universidad del Valle, 1995.
- MARX, Carlos. *El capital*. 3 Tomos. México: F.C.E., 1964.
- Mc LUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: Universidad de Toronto, 1962.
- METZ, Christien. *Le signifiant imaginaire*. París: UGE, 1977.
- MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. París: Flammarion, 1958.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. Nueva York: MOMA, 1964.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- *Idea*. Madrid: Cátedra, 1989.
- PEIRCE, Charles S. *Colected Papers*. Vol. I y II. Nueva York: Harvard Univ. Press, 1931, 1960.
- PLECY, Albert. *La Photo, art langage*. París/Bruselas: Marabout, 1975.
- RAY, Man. *Photographe*. París: Philippe Sers, 1981.
- SANDER, August. *Menschen des 20ten Jahrhundertst*. München: Schirmer/Mosel, 1980.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Suramericana, 1974.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la littérature*. París: presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
- *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1992.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth, Pelican Books, 1974.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier Montaigne, 1969.
- SYMONDS, John Addington. *El Renacimiento en Italia*. Mexico: F.C.E., 1957.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Suramericana, 1984.
- SOUGES, Marie Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1984.
- TAFURT, Manfred. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- TALBOT, Henry Fox. *The Pencil of Nature, (1844-1846)*. Reedición en *Image*, Junio de 1959.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- THOMAS, Alan. *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*. Nueva York: Schicken Books, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. París: Seuil, 1977.
- VACCART, Franco. *La photographie et l'inconscient technologique*. París: Creatis, 1981.
- VANTIER, Henry. **La rethorique des index**. En: *Cahiers de la photographie*. No. 5, 1982.
- VV.AA. *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.
- WESTON, Eduard. *Daybooks*. Nueva York: Aperture Books, 1973.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1987.

YOURCENAR, Marguerite. *El negro cerebro de Piranesi*. Revista el Paseante. Madrid.

AGORA

-Papeles de Filosofía-

Vol. 15, No. 2, 1996

ISSN 0211-6642

SUMARIO

1. MONOGRÁFICO

PRESENTACIÓN	5-8
SETTIMO TERMINI: <i>Paradigmas evolutivos de algunas disciplinas científicas nuevas.</i> (<i>Dos ejemplos: la cibernética y la teoría de los fuzzy sets</i>)	9-27
MARCELO VÁSQUEZ & LORENZO PEÑA: <i>¿Qué es una ontología gradual?</i>	29-48
LLUÍS GODO: <i>Valores de verdad borrosos</i>	49-62
CLAUDI ALSINA: <i>¿Qué son las conjunciones y disyunciones borrosas?</i>	63-70
A.R. DE SOTO & E. TRILLAS: <i>¿Qué es un condicional aproximado?</i>	71-81
R. MARÍN & M. TABOADA: <i>¿Qué es el razonamiento temporal borrador?</i>	83-96
C. ULISES MOULINES: <i>Aproximación estructural en la física</i>	97-102

2. ESTUDIOS

LUIS M. PERIS-VIÑE: <i>Caracterización de las nociones básicas de la gramática de Chomsky</i>	105-124
LUIS GARCÍA SOTO: <i>Leituras de Barthes V. Abscòndita filosofía?</i>	125-142

3. NOTAS

ANDREAS BECK: <i>Paradojas clásicas en el contexto de la Lógica no monótona</i>	145-152
LUIS RODRIGUEZ CAMARERO: <i>Darwin: evolución y contingencia</i>	153-163
ANTONIO BLANCO SALGUEIRO: <i>El significado de «significado mental»</i>	165-172

4. RECENSIONES	175-193
----------------------	---------

5. NOTICIAS	197
-------------------	-----

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN:

Concepción Martínez, Ramón Marifío. Facultade de Filosofía e CC. da Educación. Universidade de Santiago de Compostela. 15706 Santiago de Compostela (España). Teléfono: (981) 563100, Ext.: 13769. E-Mail: lfpcmav@uscmil.usc.es.

DIRECCIÓN:

José Luis González (Univ. de Santiago), Juan Vásquez (Univ. de Santiago)

SECRETARÍA:

Maria Luz Pintos (Univ. de Santiago), Luis G. Soto (Univ. de Santiago)

EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIOS:

Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago de Compostela.

ARTE, COMUNICACIÓN, TECNOLOGÍAS

Por: Jesús Martín Barbero

Universidad del Valle

RESUMEN. *El debate sobre el fin del arte o del arte en el fin del siglo, pasa por las contradicciones de una modernidad impregnada aún de componentes premodernos, lo cual ha desembocado en un desordenamiento cultural que se revela en la composición híbrida de la sociedad, así como en el intento de entender cómo se constituyeron las diferencias sociales y los elementos de inclusión y exclusión que distinguen lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Este desordenamiento cultural se manifestó por medio de la relación cada vez más estrecha de los modos de simbolización y de ritualización del lazo social con la red comunicacional y el flujo audiovisual.*

PALABRAS CLAVE. *Modernidad, arte, medios de comunicación.*

SUMMARY. *The debate about the "end of art" or about the end of the XX century is involved in the contradictions of a modernity spotted of premodern components. This dualism has led to a cultural disarrangement which is evident in the hybrid composition of society. It is manifested also in the trials made to understand how the social differences and the elements of inclusion or exclusion according to which what is popular or cultivated and what is massif are distinguished, were built up. This cultural disarrangement can be seen close relationship between the ways of symbolizing and ritualizing the social link, and the communications net and the audiovisual flow.*

KEY WORDS. *Modernity, Art, Media.*

Mi participación en este seminario nacional de filosofía e historia del arte me exige un mínimo preámbulo, pues como filósofo **extraviado** por más de veinte años en el campo de estudios de la comunicación, hoy vengo a reencontrarme con los viejos **demonios** de mi tribu. Y aunque en el campo de los estudios de comunicación no renuncié nunca a mi oficio—el de horadar permanentemente las falsas seguridades que produce la legitimación académica de un objeto y una **disciplina** propios, para oxigenarlos y conectarlos con la aventura de las **mediaciones** que articulan lo que pasa en los medios con las batallas culturales y los movimientos sociales— tengo que confesar que en los últimos años se me ha ido haciendo cada día más fuerte la nostalgia por mi **lugar de origen vocacional**: la filosofía. Claro que el recorrido deja sus marcas sobre el paso y la voz, sobre el ritmo y el tono, especialmente por la larga y estrecha convivencia con las ciencias sociales y los estudios culturales, desde los que mi reflexión sobre la comunicación se tornó muy pronto, más que de medios, cuestión de fines,

[...] **cuestión de cultura**, necesitada no sólo de conocimientos sino de **reconocimiento**. Reconocimiento de la historia, reapropiación histórica de la modernidad latinoamericana y sus destiempos abriendo brecha en la tramposa lógica con que la globalización capitalista aparenta agotar la realidad de lo actual. Y reconocimiento del mestizaje, que no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones

sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, y con lo urbano, y el folclor con lo masivo.¹

Es de esa y desde esa trama que hablo.

1. **Atmósferas culturales de fin de siglo: el des-orden comunicacional**

La línea de cultura se ha quebrado definitivamente y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, populares y de masas dialogan no en régimen de sucesión sino bajo la forma de un improvisado cruce que las torna inextricables. El anonimato no significa que la autoría sea comunitaria sino que la fuente se ha desperdigado, y a la postre se ha extraviado.

V. Sánchez Biosca

Más que en las obras, el “fin del arte” está en el aire del tiempo: en la aceleración de los intercambios que inmaterializa los espacios y comprime los tiempos. Aceleración y compresión que desdibujan los contornos y el significado del arte al disolver la **cultura común** que le daba a la vez enraizamiento y proyección. El cambio de época está en los cuerpos, y en los trastornos que desde éstos alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible. A la crisis de los mapas ideológicos se agrega una erosión de los mapas cognitivos y de los expresivos también. No disponemos de categorías de interpretación capaces de captar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos.² De ahí que las salidas combinen fascinación tecnológica con realismo de lo inevitable, lo cual permite la **cultura del software** al “conectar la razón instrumental a la pasión personal”.³ Y cuyo complemento es la cultura de la **privatización**, esa que identifica la autonomía del sujeto con el ámbito de la privacidad –con el que se defiende de la masificación– y con el del consumo, con el que se construye un rostro socialmente reconocible.

Pero en países de la periferia, como los nuestros, son demasiadas y demasiado densas las paradojas que rodean esa salida: la convivencia del derroche estético de los centros comerciales o de ciertos barrios residenciales con la fealdad insalubre e insoportable de los barrios de invasión, la opulencia comunicativa con el debilitamiento de lo público, la creciente disponibilidad de información con el palpable deterioro de la educación, la enorme saturación de imágenes con el empobrecimiento de la experiencia, la proliferación de los signos con el déficit de sentido. Paradojas que vienen a minar “los contextos de

1 MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: G. Gili, 1987. p. 10.

2 LECHNER, N. *América Latina: la visión de los cientistas sociales*. En: *Nueva sociedad*. No. 139, Caracas, 1995. p. 133 s.

3 HOPENHAYN, M. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago: F. C. E., 1994. p. 42.

confianza⁴ con los que nuestras sociedades compusieron lenta y dolorosamente un cierto conjunto de valores, de normas éticas y virtudes cívicas.

Sin embargo, son paradójicamente esos vacíos los que radicalizan nuestro malestar en la modernidad,⁵ ése que no es pensable ni desde el inacabamiento del proyecto moderno, que reflexiona Habermas –pues ahí la herencia ilustrada se restringe a lo que tiene de emancipadora, dejando fuera sus complicidades con la racionalidad de dominio que legitimó su expansión–⁶, ni desde el reconocimiento que de la periferia y de los márgenes hace un discurso postmoderno para el que toda diferencia se agota en la fragmentación. La profunda crisis tanto de los modelos de desarrollo como de los estilos de modernización, está resquebrajando un orden, que al identificarse con la razón universal, nos estaba impidiendo percibir la hondura del ordenamiento cultural que atraviesa la modernidad. Desde ahí se hace perceptible la “no simultaneidad de lo simultáneo”,⁷ esto es, la existencia de destiempos con la modernidad que no son pura anacronía sino residuos no integrados⁸ de una economía y una cultura otras que, al trastornar el orden secuencial del progreso, libera nuestra relación con el pasado, con nuestros diferentes pasados, permitiéndonos recombinar memorias y reapropiarnos creativamente de una descentrada modernidad.

El des-ordenamiento cultural que vivimos remite, en primer término, al descentramiento que atraviesa la modernidad.

Abstraer la modernización de su contexto de origen no es sino el reconocimiento de que los procesos que la conforman han perdido su centro, para desplegarse por el mundo al ritmo de la formación de capitales, la internacionalización de los mercados, la difusión de los conocimientos y las tecnologías, la globalización de los medios masivos, la extensión de la enseñanza escolarizada, la vertiginosa circulación de las modas y la universalización de ciertos patrones de consumo.⁹

Una mínima puesta en la historia de ese descentramiento nos revela su marca sobre el propio rostro de América Latina: esa

patria del *pastiche* y el *bricolage* donde se dan citas todas las épocas y todas las estéticas [...] Pues somos sociedades formadas en históricas híbridas en las que necesitamos entender cómo se constituyeron las diferencias sociales, los dispositivos de inclusión y exclusión

-
- 4 BRUNNER, J. J. *Cartografías de la modernidad*. Santiago: Dolmen, 1995. p. 52 s.
 - 5 BRUNNER, J. J. *Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina*. Santiago: Flacso, 1986. p. 37.
 - 6 QUIJANO, A. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. En: *Sociedad & Política*. Lima, 1988. p. 53 s.
 - 7 RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Santafé de Bogotá: EUN, 1995.
 - 8 Sobre la noción “formación residual”, *cf.*: WILLIAMS, R. *Teoría cultural*. En: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1977. p. 91 s.
 - 9 BRUNNER, J. J. *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago: Planeta, 1994. p. 220.

que distinguen lo culto de lo popular, y ambos de los masivo. Pero también cómo y por qué esas categorías fracasan una y otra vez, o se realizan atípicamente en la apropiación atropellada de culturas diversas, o en la combinación paródica de los plagios y las taxonomías de Borges, en el sincretismo del tango, la samba y el sainete.¹⁰

En segundo lugar, el **des-ordenamiento cultural** remite al entrelazamiento cada día más denso de los modos de simbolización y ritualización del lazo social con las redes comunicacionales y los flujos audiovisuales. El estallido de las fronteras espaciales y temporales que ellos introducen en el campo cultural des-localizan los saberes deslegitimando las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y arte, ciencia y arte, saber experto y experiencia profana, lo que modifica tanto el estatuto epistemológico como el institucional de las **condiciones de saber** y de las **figuras de razón** en su conexión con las nuevas formas del sentir y las nuevas figuras de la socialidad.¹¹ Desplazamientos y conexiones que empezaron a hacerse institucionalmente visibles en los **movimientos del 68** desde París a Berkley pasando por Ciudad de México. Entre lo que dicen los grafitos –“hay que explorar sistemáticamente el azar”, “la ortografía es una mandarina”, “la poesía está en la calle”, “la inteligencia camina más pero el corazón va más lejos”– y lo que cantan los Beatles –necesidad de liberar los sentidos, de explorar el sentir, de hacer estallar el sentido–, entre la revuelta de los estudiantes y la confusión de los profesores, y en la revoltura que esos años producen entre libros, sonidos e imágenes, emerge un **des-centramiento cultural** que cuestiona radicalmente el carácter monolíticamente transmisible del conocimiento en el mismo impulso con que se subvierte la immaculada concepción y percepción del arte y se revalorizan las **prácticas** y las **experiencias** alumbrando un “arte del saber” mosaico, hecho de objetos móviles, nómadas, de fronteras difusas, de intertextualidades y *bricolages*. Pues si ya no se escribe ni se lee como antes es porque tampoco se puede ver ni representar como antes, y ello no es reducible al **hecho tecnológico** –tan ilustradamente satanizado–, pues “es toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación la que hoy conoce una seria reestructuración”, produciendo una **visualidad electrónica** que ha entrado a formar parte constitutiva de la **visibilidad cultural** “que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario capaz de hablar culturalmente, y no sólo de manipular tecnológicamente, de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible”.¹²

Primero fue el cine. Al conectar con el nuevo *sensorium* de las masas, pioneramente pensado por W. Benjamin, esto es, con la **experiencia de la multitud** que vive el paseante en las avenidas de la gran ciudad, el cine “con la dinamita de sus décimas de segundo hizo

10 GARCÍA CANCLINI, N. *Un debate entre tradición y modernidad*. En: *David y Goliath*. No 52, Buenos Aires, 1987. p. 44.

11 Cfr. LYOTARD, J. F. *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1984; también, MAFFESOLI, M. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria, 1990.

12 RENADEAU, A. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990. p. 17.

saltar el mundo carcelario de nuestros bares, oficinas, fábricas. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. No se trata sólo de aclarar lo que de otra manera no se veía, sino formaciones estructurales del todo nuevas”.¹³ El cine acercó el hombre a las cosas pues “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”.¹⁴ Y al triturar el aura, especialmente del arte, que era el eje de lo que la élite intelectual ha tendido excluyentemente a considerar cultura, el cine hacía visible la modernidad de unas experiencias culturales que no se regían por sus cánones ni eran gozables desde su gusto. Pero, prontamente domesticada esa fuerza subversiva del cine por la industria de Holywood, que expande su gramática narrativa y mercantil al mundo entero, Europa reintroducirá en los años sesenta una nueva legitimidad cultural, la del “cine de autor”, con la que se recuperaría el cine para el arte y se lo intentaría distanciar definitivamente de la televisión, ese medio que en adelante serviría de coartada a la buena conciencia de los clérigos –guardianes de la verdadera cultura–.

La televisión es el medio que más radicalmente va a desordenar la idea y los límites del campo de la **cultura**, sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y kitsch, entre espacio de ocio y de trabajo. “Ha cambiado nuestra relación con los productos masivos y los del arte elevado. Las diferencias se han reducido o anulado, y con las diferencias se han deformado las relaciones temporales y las líneas de filiación. Cuando se registran estos cambios de horizonte nadie dice que las cosas vayan mejor, o peor: simplemente han cambiado, y también los juicios de valor deberán atenerse a parámetros distintos. Debemos comenzar por el principio a interrogarnos sobre lo que ocurre”.¹⁵ Y lo que ocurre es que la **experiencia audiovisual**, más que buscar su nicho en la idea ilustrada de cultura, la replantea desde los modos mismos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones que introduce en nuestra percepción del espacio y del tiempo. Del **espacio**, profundizando el **desanclaje**¹⁶ que la modernidad produce sobre las relaciones de la actividad social con las particularidades de los contextos de presencia, des-territorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido “a distancia” que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente. **Telépolis** es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante de la ciudad/mundo “cuyas delimitaciones ya no están basadas en la distinción entre interior, frontera y exterior, ni por lo tanto en las parcelas del territorio”.¹⁷ Paradójicamente esa nueva espacialidad no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su

13 BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982. p. 47.

14 *Ibidem*, p. 25.

15 ECO, U. *La multiplicación de los media*. En: *Cultura y nuevas tecnologías*. Madrid: Novatex, 1986. p. 124.

16 Cfr. GIDDENS, A. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993. p. 32.

17 ECHEVERRÍA, J. *Telépolis*. Barcelona: Destino, 1994. p. 19.

revés, de una **experiencia doméstica** convertida por la alianza televisión/computador en ese territorio virtual al que, como expresivamente dice Virilio, “todo llega sin que haya que partir”.

Lo que en ese movimiento entra más fuertemente en crisis es el **espacio de lo nacional**, tanto por la globalización económica y tecnológica que redefine la capacidad de decisión política de los estados nacionales como por la revalorización político-cultural que, contradictoria y complementariamente, atraviesan lo regional y lo local. Pues desanclada del espacio nacional, la cultura pierde su lazo orgánico con el territorio y con la **lengua**, que es el **tejido propio** del trabajo del intelectual. B. Anderson nos ha revelado cómo las dos formas de imaginación que florecen en el siglo XVIII, la novela y el periódico, fueron las que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la clase de **comunidad imaginada** que es la nación”.¹⁸ Pero esa **representación**, y sus medios, atraviesan hoy una seria crisis. En una obra capital, que aclara dimensiones poco pensadas en el discurso postmoderno, P. Nora aclara el sentido del desvanecimiento del sentimiento histórico en este fin de siglo, a la vez que constata el crecimiento de la **pasión por la memoria**: “La nación de Renan ha muerto y no volverá. No volverá porque el relevo del mito nacional por la memoria supone una mutación profunda: un pasado que ha perdido la coherencia organizativa de una historia se convierte por completo en un espacio patrimonial”.¹⁹ Es decir, en un espacio más museográfico que histórico. Y una memoria nacional edificada sobre la reivindicación patrimonial estalla, se divide, se multiplica. Complementaria del nuevo entramado que constituye lo **global**: cada región, cada localidad, cada grupo reclama el derecho a su memoria. Ahora el cine, que fue durante la primera mitad del siglo XX el heredero de la vocación nacional de la novela, —“el público no iba al cine a soñar, sino a aprender, sobre todo a ser mexicanos” afirma C. Monsivais— las mayorías lo ven en el televisor de su casa. Y la televisión misma se convierte en un reclamo fundamental de las comunidades regionales y locales en su lucha por el **derecho a la construcción de su propia imagen**, confundida así con el derecho a su memoria.

La percepción del **tiempo** en que se inserta/instaura el *sensorium* audiovisual está marcada por las experiencias de la simultaneidad, de la instantánea y del flujo. La perturbación del sentimiento histórico se hace aun más evidente en una **contemporaneidad** que confunde los tiempos y los aplasta sobre la **simultaneidad** de lo actual, sobre el “culto al presente” que alimentan en su conjunto los medios de comunicación. Pues una tarea clave de los medios es **fabricar presente**: “un presente concebido bajo la forma de ‘golpes’ sucesivos sin relación histórica entre ellos. Un presente autista, que cree poder bastarse a sí mismo”.²⁰ La contemporaneidad que producen los medios remite, por un lado, al **debilitamiento del pasado**, a su reencuentro descontextualizado, deshistorizado, reducido a

18 ANDERSON, V. *Comunidades imaginadas*. México: F. C. E., 1985. p. 46.

19 NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Vol III. Paris: Gallimard, 1992. p. 1009.

20 MONGUIN, O. *Una memoria sin historia*. En: *Punto de vista*. No. 49. Buenos Aires, 1994. p. 25.

cita,²¹ que permite insertar en los discursos de hoy, arquitectónicos, plásticos o literarios, elementos y rasgos de estilos y formas del pasado en un *pastiche* que es sólo “imitación de una mueca, discurso que habla una lengua muerta [...] la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado en la progresiva primacía de lo **neo**, en la colonización del presente por las modas de la nostalgia”.²² Y del otro, la contemporaneidad remite a la **ausencia de futuro** que, de vuelta de las utopías, nos instala en un **presente continuo**, en “una secuencia de acontecimientos que no alcanza a cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro. Hay proyecciones pero no proyectos. El futuro se restringe a un ‘más allá’: el mesianismo es la otra cara del ensimismamiento”.²³ Los medios audiovisuales (cine a lo Hollywood, la televisión, el video) son a la vez el discurso por antonomasia del *bricolage* de los tiempos –que nos familiariza sin esfuerzo, arrancándolo a las complejidades y ambigüedades de su época, con cualquier acontecimiento del pasado– y el discurso que mejor expresa la **compresión** del presente, al transformar el tiempo extensivo de la historia en el intensivo de la instantánea, cuyo **valor y ritmo** lo pone el **flujo**: ese *continuum* de imágenes que indiferencia los géneros y constituye la **forma** de la pantalla encendida. Aunque nos suene escandaloso el predecesor de lo que llamamos **flujo** se halla en la literatura de vanguardia –Joyce y Proust– al dar por primera vez rienda suelta al **monólogo interior**, ese flujo que articula fragmentos de memoria con frases del presente, pedazos de discursos tomados del periódico o inventados, todo ello dando cuerpo a la fugacidad del tiempo. En el otro extremo del campo cultural, la radio vino a ritmar la jornada doméstica de los sectores populares dando forma por primera vez, con su flujo sonoro, al *continuum* de la rutina cotidiana.

De una punta a la otra del espectro cultural, el **flujo** expresa la disolvencia de los géneros y la exaltación expresiva de lo efímero, constituyéndose así en la metáfora más **real** del fin de los “grandes relatos”, tanto de los religioso/políticos como de los estéticos. Pues al proponer la equivalencia de todos los discursos –información, drama, ciencia, pornografía, ciencia o datos financieros– y la interpenetrabilidad de todos los géneros, nos encontramos ante la exaltación de lo móvil y difuso, de la carencia de clausura y ante la indeterminación temporal como clave de producción y propuesta de goce estético.

21 ECO, U. *Apostilla a El nombre de la rosa*. En: *Análisis*. No. 9, 1984. p. 27 s.

22 JAMESON, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 45.

23 LECHNER, N. *La democracia en el contexto de una cultura postmoderna*. En: *Cultura política y democratización*. Buenos Aires: Flacso, 1987. p. 260.

2. Las aventuras del arte en el nuevo régimen de la técnica y la visibilidad

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Por primera vez en la historia, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Y en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística se trastorna la función íntegra del arte

Walter Benjamin

La “unidad en formación del sistema social” remite, según los de Francfort, a “la racionalidad de la técnica, que es la racionalidad del dominio mismo”, esto es, la lógica mercantil de la industria “sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”.²⁴ Pero, mientras Adorno y Horkheimer colocan por entero la técnica –sea la del cine, la del jazz o la del rock–²⁵ en el lado opuesto al del arte, o peor aún, en el de su desublimación o “caída en la cultura” –ésta en la que de arte ya no queda sino el cascarón, la fórmula indefinidamente repetible–, W. Benjamin mira la técnica desde el otro lado: desde los cambios en el *sensorium*, en la experiencia social que en ella se inaugura.

La apertura/ruptura operada por W. Benjamin se halla en el punto de partida de los de Francfort. Benjamin no investiga desde un lugar fijo –la unidad del sistema– pues tiene a la realidad por algo discontinuo, cuya única trabazón está en la historia, en las redes de huellas que enlazan el mito con el cuento y los proverbios con la narración.²⁶ Esa disolución del centro como método le hará especialmente sensible a los movimientos que discurren en las imágenes, sean políticos o estéticos, como Fourier o Baudelaire, la iconografía grotesca o la fotografía. Fue eso lo que le permitió advertir anticipadamente las relaciones de los cambios tecnológicos con el nuevo *sensorium*. Pues para Benjamin pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y con la técnica. Benjamin se da a la tarea de pensar los cambios que configuran la modernidad desde el espacio de la percepción, esto es, desde las mediaciones, los parentescos, las “oscuras relaciones” entre lo que experimenta el transeúnte en las avenidas de la gran ciudad y lo que pasa en las fábricas, en las salas de cine y en la literatura marginal, entre los experimentos de escritura de Baudelaire, las expresiones de la multitud y las figuras del montaje cinematográfico.

24 ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1971. p. 165.

25 ADORNO, T. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980. p. 414.

26 BENJAMIN, W. *El narrador*. En: *Revista de Occidente*. No. 129, Madrid, 1973.

Contemporáneo de un fin y un comienzo de siglo, Benjamin plasma en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*²⁷ la primera aproximación a un **fin del arte** mediante la figura de la **muerte del aura**: la aparición de una nueva percepción que, rompiendo el halo, el brillo de las obras de arte, pone a los hombres, a cualquier hombre, en la disposición de usarlas y gozarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, especialmente las de arte, estaban lejos, pues estaban mediadas por una relación social que las hacía **sentir lejanas**. Pero ahora las mayorías, con “el crecimiento del sentido para lo igual”, ayudadas por las técnicas –fotografía, rotativa, cine–, sienten cerca hasta las cosas más lejanas. Que nadie confunda esa **experiencia** con algún tipo de optimismo tecnológico. Nada más lejos de Benjamin que la ilustrada creencia en el progreso. Adelantándose casi un siglo a la experiencia tardomoderna escribió, en sus *Tesis de filosofía de la Historia*: “La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío”.²⁸ Su valoración de las tecnologías apunta por el contrario a la abolición de los privilegios y de las exclusiones sociales, el nuevo *sensorium* que hace declinar los ‘viejos’ dispositivos de la percepción – el recogimiento cultural y la imagen total– para dar cabida a los nuevos: la **dispersión** y la **imagen múltiple**. Con lo que Benjamin trazaba el primer esbozo de una estética de la recepción, única capaz de explicar por qué la masa “retrograda frente a un Picasso se transforma en progresista frente a un Chaplin”. No es extraño que mientras el cine constituía para Adorno el más claro exponente de la degradación cultural, fuera para Benjamin aquella tecnología a la “que corresponden modificaciones de hondo alcance en el **aparato perceptivo**, modificaciones que hoy vive a escala de experiencia privada todo transeúnte en el tráfico de la gran urbe”.²⁹ Con lo que estaba poniendo las bases para una comprensión sociohistórica de las tecnologías y en especial de las que ya Benjamin consideraba estratégicas en la configuración de la ciudad moderna: las de la imagen. Nietzsche había sido el primero en atisbar en la modernidad el tiempo de “un mundo convertido en fábula”. Y también Heidegger, al hablar de la técnica, la liga a **un mundo que se constituye en imágenes** más que en sistema de valores, a la modernidad como “la época de las imágenes del mundo”.³⁰ Lo que conduce a G. Vattimo a pensar que lo que en la tardomodernidad llamamos **mundo** es mucho menos que aquella “realidad” del pensamiento empirista –enfrentada a la “conciencia” del ‘sujeto autocentrado’ del racionalismo– que el tejido de discursos e imágenes que entrecruzadamente producen las ciencias y los medios. A partir de lo cual plantea una renovadora pista sobre el sentido actual de la relación tecnología/sociedad: “El sentido en que se mueve la tecnología

27 BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos interrumpidos*. Vol. I. Madrid: Taurus, 1982. p. 15-61.

28 BENJAMIN, W. *Tesis de filosofía de la historia*. En: WALTER, B. *Discursos interrumpidos*. *Op. cit.*, p. 187.

29 *Ibidem*, p. 52.

30 HEIDEGGER, M. *La pregunta por la técnica*. En: *Revista de la Universidad de Antioquia*. No. 205, Medellín, 1986.

no es ya tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas cuanto el específico desarrollo de la información y la **comunicación del mundo como imagen**".³¹

Pero quizá la comunicación del mundo como imagen no sea tan nueva como piensa Vattimo. Pues desde los comienzos de la historia, y merced a las más rudimentarias técnicas, la imagen fue a la vez medio de encantamiento y curación, de adivinación e iniciación, de expresión y comunicación. Más orgánica que el lenguaje, "la imagen procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante".³² De ahí su condena platónica al mundo del engaño y su reclusión/confinamiento al mundo del arte y a la persuasión religiosa o ideológica. Confundido de un lado, con las identificaciones primarias y las proyecciones irracionales, y de otro, con las manipulaciones consumistas o el simulacro político,³³ el mundo de la imagen ha estado socialmente conminado a los antípodas de la producción de conocimiento, es decir, al espacio y el tiempo de la diversión y el espectáculo.³⁴ Pero de la historia del arte a la semiótica y el psicoanálisis, y desde la fenomenología a la epistemología, la imagen esta siendo reubicada en la complejidad de sus saberes y oficios.

A partir de la antropología y el psicoanálisis se está haciendo pensable el estatuto ritual de la imagen, primero fantasma y trazo, después figura.³⁵ En la materialidad de la experiencia social que ella introduce, emerge la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad, sus nuevas competencias de lenguaje: desde los trazos mágico-geométricos del *homo pictor* al *sensorium* laico que "revela" el gravado o la fotografía, y los nuevos relatos que inauguran el cine y el video.³⁶ Lo que verdaderamente nos importa de ese recorrido es la falta de sentido que padece la imagen sometida a la lógica de la mercancía y del espectáculo: **la indiferencia y la insignificancia** corroyendo el campo del **arte** mientras se produce una estetización banalizada de la vida toda, especialmente por una proliferación de imágenes **en las que no hay nada que ver**.³⁷ Importa igualmente el debilitamiento y fragilidad de lo real producido por un discurso de la **información visual** en el que la sustitución de la **cifra simbólica** que anudaba los tiempos del pasado y el presente, por la fragmentación que exige el espectáculo, transforma

31 VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 95.

32 DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 53.

33 BAUDRILLARD, J. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1976; NOVAES A. y otros. *Rede imaginaria. TV e democracia*. Sao paulo: Companhia das Letras, 1990.

34 POSTMAN, N. *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ed. de la Tempestad, 1991.

35 GOURHAN, Leroi. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central, 1971; METZ, Ch. *Le signifiant imaginaire*. París: U. G. E., 1977.

36 GUBERN, R. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera*. Barcelona: G. Gili, 1987; del mismo autor: *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996.

37 LEVIN D, Michael (ed.). *Modernity and hegemony of vision*. Berkeley: Universidad. of California Press, 1993; BAUDRILLARD, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1991.

el deseo de saber en mera pulsión de ver.³⁸ Por su parte el primado del objeto sobre el sujeto que **realiza el discurso publicitario**, convierte la imagen en estrategia de seducción y obscenidad, esto es, puesta en escena de una liberación perversa del deseo cuyo otro no es más que el simulacro fetichista de un sujeto que deviene objeto.³⁹

La perspectiva epistemológica tiene su más explícito y espléndido punto de partida en los trabajos de M. Merleau-Ponty, primero sobre la percepción y la palabra, la **expresión** en la pintura de Cezanne, y finalmente sobre la relación de lo visible y lo invisible.⁴⁰ Hay un **saber del cuerpo** que no es pensable desde la conciencia en que se representa el mundo, pero que es accesible a la experiencia originaria en que se constituye el mundo, y especialmente en el arte, interfaz entre la percepción y la expresión. El **cuerpo**, constituido en **punto de vista** desde el cual toma sentido el mundo, deja de ser el instrumento que sirve a la mente para conocer, y se convierte en el **lugar** desde el que veo y toco, o mejor desde el que siento cómo el mundo me toca. Ese carácter libidinal y no geométrico de la percepción humana –“estamos hechos de la carne del mundo”– es el que Merleau-Ponty encuentra plasmado en la pintura de Cezanne, la primera en “resolver” el antagonismo entre racionalismo y empirismo, entre la sensación y el pensamiento. Cezanne se ha negado a escoger entre la forma (de los renacentistas) y el color (de los impresionistas), entre el orden y el caos, para poder “pintar la materia en el trance de darse forma, y hacernos así visible el incesante nacer del mundo”. Pero el mundo “que es lo que vemos”, no se nos revela, sin embargo, más que si **aprendemos a verlo**. Paradoja del pensamiento occidental que opone el indispensable aprendizaje del leer a su no necesidad para **saber ver**, pensamiento que desconoce el **saber del ver**, su modo peculiar de darnos qué pensar, de ponernos a pensar la secreta conexión entre lo sensible y lo inteligible, lo visible y lo invisible.

La revaloración cognitiva de la imagen pasa paradójicamente por la **crisis de la representación**, tematizada por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*. La lectura de *Las Meninas*, de Velázquez, sirve a Foucault para platear otra figura del **Fin del arte**. Pues la esencia de la representación no reside en lo que da a ver sino en la invisibilidad profunda desde la que vemos, a pesar de lo que creen decirnos los espejos, las imitaciones, los reflejos, los engaña-ojos. Terminado el **reino de la semejanza** se acabó el misterio de los signos, su saber por vecindad, analogía o empatía. A partir del siglo XVII el mundo de los signos se espesa hasta llegar a insubordinarse contra la representación enraizando al lenguaje en su materialidad sonora, ésa que lo liga a la vida, a la riqueza y a la expresividad histórica del pueblo.⁴¹ El fin de la metafísica da vuelta al cuadro: el espejo en que al fondo de

38 GONZÁLEZ REQUENA, J. *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal, 1986.

39 BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili, 1974.

40 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945; *Le doute de Cezanne*. En: *Sens et non sens*. Paris: Nagel, 1966; *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

41 FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996.

la escena se mira el rey, que es a quien el pintor mira, se pierde en la irrealidad de la representación. En adelante será en la trama que tejen las figuras y los discursos (las imágenes y las palabras) donde resida la eficacia operatoria de los modelos con que trabajan esas ciencias que denominamos humanas.

Es justamente en el cruce de los dispositivos de saber señalados por Foucault —economía discursiva y operatividad lógica— con la propuesta de Vattimo sobre el nuevo sentido de la tecnología, donde se sitúa la **discursividad constitutiva de la nueva visibilidad** y una nueva figura del **fin del arte**. Estamos ante la emergencia de “otra figura de la razón”⁴² que exige pensar la imagen desde su nueva configuración sociotécnica: el computador no es un **instrumento** con el que se producen objetos, sino un nuevo tipo de **tecnicidad** que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos, lo que inaugura una nueva **aleación** de cerebro e información, que sustituye a la del cuerpo con la máquina. Y estamos también ante un nuevo paradigma que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la inteligibilidad y la sensibilidad. Una nueva **epistème cualitativa** abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen ahora percibida como posibilidad de simulación/experimentación que permite inéditos **juegos de interfaz**, esto es, de arquitecturas de lenguajes. Virilio denomina “logística visual”⁴³ a la remoción que las imágenes informáticas hacen de los límites y funciones tradicionalmente asignados a la discursividad y la visibilidad, instaurando nuevas relaciones entre la dimensión operatoria y la eficacia metafórica.

Surge entonces una tercera figura del **fin del arte**: aquella que, como en el *Quattrocento*, se sirve del proyecto científico para dar por terminado un **modo de ver**, e iniciar un nuevo avatar en la historia de la mirada: el de la perspectiva. Trasladado de signo de dominio sobre la naturaleza a mediador universal del saber y del operar técnico/estético, el **número** introduce hoy la mediación que abre paso a la primacía **sensorio/simbólica** sobre la sensorio motriz.⁴⁴ A partir de una nueva forma de interacción entre abstracción y sentidos se redefinen por completo las fronteras entre arte y ciencia. Si desde antiguo la ciencia ha teorizado modos de percepción prefigurados por el arte, hoy menos que nunca podemos extrañarnos de que el artista sienta la tentación de **programar** música o poesía, pues por escandaloso que eso suene al oído romántico, es sólo un indicador de la hondura del **cambio de sentido** que convierte la simulación técnica en el ámbito precioso de la experimentación estética, ésa que da forma al desasosiego sensible del fin de siglo.

42 RENAUD, A. **L'image: de l'économie informationnelle a la pensée visuelle**. En: *Reseaux*. No 74, París, 1995 p. 14 s. Ver también a ese propósito: CHARTRON, G (dir.). *Pour une nouvelle économie du savoir*. Solaris/Press, Universidad. de Rennes, 1994.

43 VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. p. 81.

44 QUÉAU, Ph. *Lo vital. Virtudes y vértigos*. Barcelona: Paidós, 1995.

Frente a la tramposa –por lo pretendidamente neutra– utopía de la “sociedad de la información”, el arte ofrece el último territorio a una experimentación tecnológica con sentido emancipador, esto es, capaz de revertir el creciente déficit simbólico que producen combinadamente la presión de las industrias culturales por hacer al arte accesible/consumible por todos, y el desencantamiento que acarrea la acelerada profusión de las modas devorando eclécticamente los estilos, con el inevitable crecimiento de la insignificancia que vivimos en un mundo de objetos e ideas desechables.

En la experimentación tecnológica la creación artística hace emerger un nuevo parámetro de evaluación de la técnica –distinto al de su operabilidad rentable o de su funcionalidad al poder y al control– me refiero al de su **capacidad de comunicar**, de comunicar lo moderno con lo tradicional, lo propio con lo otro, lo global con lo local. Capacidad de comunicar que enlaza con la **capacidad de significar** que Barthes le exigía al arte en cuanto **medio** de auscultación y desciframiento de las secretas corrientes que irrigan el opaco y contradictorio curso del vivir social.

Para los más lúcidos de los apocalípticos en los países del Centro, lo peor no es el fin (de la historia, del arte) sino la **ilusión del fin**⁴⁵ que vivimos como ausencia de futuro. Curvatura invertida y maléfica del tiempo histórico que nos acerca incesantemente al punto del que nos alejamos, negación de la irreversibilidad de la historia que nos condena a una historia sin fin. Antigraedad y turbulencia, torbellino de acontecimientos girando alrededor de una actualidad vacía, sólo abierta a un pasado fósil. “La historia sólo se ha desprendido del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable”.⁴⁶

Para los más críticos en los países de la periferia, el desordenamiento de la historia lineal constituye más bien la posibilidad de “formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias, de anticipar finales y saltar comienzos”. Pues, siguiendo a Benjamin, el recuerdo no tiene por qué ser una vuelta al pasado sino “un ir y venir por los recovecos de una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos entre pasado y presente para hacer estallar el tiempo-ahora”.⁴⁷ Lo que traído al terreno que nos ocupa equivale a una cuarta figura del **fin del Arte**: su disolución en el conjunto de dispositivos retóricos –reapropiación, parodia, doble sentido– que permiten burlar y subvertir la tramposa ‘realidad’ de la cultura hegemónica. Esa ha sido históricamente la forma en que estos pueblos han contruido su arte más propio: exacerbando las máscaras, las artimañas de simulación y disimulación, sobreactuando la herencia colonial hasta convertir el *pastiche* en sátira. Pues en América Latina “la modernidad no vino a sustituir las tradiciones sino a entremezclarse

45 BAUDRILLARD, J. *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama, 1993; CALVO GIL, E. *Futuro incierto*. Barcelona: Anagrama, 1993; NEGRI, Toni. *Fin de siglo*. Barcelona: Paidós, 1992.

46 BAUDRILLARD, J. *Op. cit.* p. 47.

47 RICHARD, N. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio, 1994. p. 32.

con ellas en una revuelta que junta oralidad con telecomunicación, folclor con industria, mito e ideología, rito y simulacro”.⁴⁸ Nuestra **heterogeneidad** no es mera superposición de culturas diversas sino el modo excéntrico, esquizoide de inclusión/exclusión de nuestras culturas en la cultura-mundo, pues estamos incorporados a una modernidad “cuyo corazón está lejos de nuestra cultura” y vivimos un mundo cultural que hace sentido pero un “sentido fuera de lugar”.⁴⁹

Nuestro debate sobre el fin del arte o el arte en el fin del siglo, pasa por las contradicciones de una modernidad fuertemente cargada de componentes premodernos, pero que se hace experiencia colectiva de las mayorías merced a dislocaciones sociales y perceptivas de cuño claramente pos o tardomoderno: efectuando fuertes desplazamientos sobre los compartimentos y exclusiones que la modernidad instituyó durante más de un siglo, esto es, generando hibridaciones entre lo culto y lo popular, entre vanguardia y *Kitsch*, entre lo autóctono y lo extranjero, categorías incapaces hoy de dar cuenta del ambiguo y complejo movimiento que dinamiza el campo cultural en unas sociedades en las que “el trabajo del artista y del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por el mercado, y cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia el espectáculo de los medios”.⁵⁰

Bogotá, marzo de 1997

48 RICHARD, N. *Latinoamérica y la postmodernidad*. En: *Postmodernidad en la periferia*. Berlín: Langer-Verlag, 1994. p. 210.

49 SCHWARZ, R. *As ideas fora do lugar*. En: *Ao vencedor as batatas. Forma literaria e processo social*. Sao Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 13 s.

50 GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. p. 18.

POSICIONES FILOSÓFICAS DE HEGEL Y DANTO SOBRE EL “FIN DEL ARTE” *

Por: Javier Domínguez Hernández
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Ambas posiciones son filosóficas y no sólo historiográficas: en Hegel, para comprender el arte en la modernidad; en Danto, en la posmodernidad. El “fin del arte” no significa para Hegel el acabamiento, sino un cambio fundamental de función dentro de las figuras de la verdad que el arte en la época moderna tiene que compartir con la religión y la filosofía. La forma absoluta de representar la verdad, forma clásica, cede a la forma romántica. El “fin del arte” en Danto significa el ingreso del arte a la época poshistórica puesto que la historia del arte dejó de ser la necesidad interna de renovación permanente, y a la posfilosofía pues la reflexión ha convertido el arte en una praxis cognitiva de sí mismo que lo ha hecho equiparable a la filosofía.*

PALABRAS CLAVE. *Hegel, Danto, Filosofía del Arte, Fin del Arte.*

SUMMARY. *Both, the position of Hegel and that of Danto, are not only historiographical but also philosophical: the former is concerned with art in Modernity, and the latter, in Postmodernity. For Hegel the “end of art” does not mean the end at all, but a radical change of function of the figures of truth that art has to share with religion and philosophy in modern times. The classical representation of truth as absolute gives up to the romantic one. For Danto, on the otherhand, the “end of art” means that art enters in a posthistoric epoch, since history of art is no longer based on its inner necessity of constant change, and postphilosophical, since thought has turned art into a cognitive praxis of self thinking which makes it similar to philosophy.*

KEY WORDS. *Hegel, Danto, Philosophy of Art, End of Art.*

La expresión “fin del arte” se ha convertido actualmente en una muletilla. Se repite con tal frecuencia y aparece en contextos tan dispares, que un inventario de sus invocaciones podría contribuir, al menos para comenzar, a restringir ese saborcillo publicitario de tanto éxito editorial. A quien le interese seriamente el arte, bien sea como artista, como receptor o público, como teórico en la Historia y la Filosofía del arte, como crítico y curador, la cuestión del “fin del arte” ha de removerle los pensamientos y disponerlo a sopesar, sin afanes de moda, esta afirmación que comenzó a hacer carrera desde que Hegel la sugirió en las *Lecciones de Estética*, cuya última versión dictó en Berlín en el semestre de invierno de 1828 - 1829.

Aunque el “fin del arte” es un tópico que involucra todas las artes, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía, y obviamente, los cruces que desde antiguo se han dado entre ellas, es innegable que la invocación más frecuente ha sido la del “fin del arte”, malentendido como “muerte de la pintura”. Esta fue la expresión desconcertada

* La presente publicación amplía el texto original de la ponencia. (Nota del autor).

del pintor Paul Laroche, exitoso en su momento, cuando la Academia de las Ciencias de París, a mediados del siglo XIX aceptó la fotografía como un gran instrumento para la investigación de la naturaleza, en aquella ocasión, para la Astronomía. Este diagnóstico de muerte ha sido recurrente en la pintura moderna. En los años sesenta, era ya imposible ignorarlo. Ad Reinhardt declaró sus “pinturas negras”, “los últimos cuadros que podían hacerse”, y la escultura minimalista irrumpió con objetos aún más incalificables. El énfasis en el accionismo ha oscurecido en gran parte el concepto de obra de arte y, además, el abandono del museo en favor del recurso a los espacios públicos o no previstos para lo artístico refuerzan el sentimiento del “fin del arte” como agotamiento. A.C. Danto, filósofo y crítico de arte, es uno de los representantes actuales de la tesis del “fin del arte”. En el caso concreto de la pintura, su interpretación al respecto puede resumirse en la siguiente consideración: el “fin del arte” es el final de la narración greenbergiana que culminó con el expresionismo abstracto y el esfuerzo por un arte poshistórico. La pintura fue, entre las artes, la que más interiorizó el convencimiento de que ella era el vehículo único de la Historia del Arte, y el inquebrantable compromiso de Clement Greenberg como teórico y crítico de la pintura pura fue el final de esta historia de la pintura. La pureza estética dejó de ser el imperativo categórico y una amplia escala de decisiones artísticas se abrió paso: performances, instalaciones, fotografías, trabajos en campo abierto y aeropuertos, videos, formas de fibra y estructuras conceptuales de toda clase. En realidad, según Danto, este “fin del arte” no es agotamiento alguno sino un triunfo del arte como arte y que se sabe arte. La pintura ha sido el arte que se ha visto más obligado a asumir el pluralismo generalizado del mundo artístico actual, debido a que las vanguardias la forzaron a jugar el papel de vehículo exclusivo del progreso histórico del arte. Esa necesidad de progreso, esa necesidad de evolucionar para la historia ha perdido sentido, por eso ya no hay reglas, o las que hay, no las impone la historia sino la decisión del artista.¹

Estos son sólo trazos muy generales y sobre una de las artes en particular. Un tratamiento competente exige conocimientos especializados en cada una de las artes que sobrepasan la presente contribución. Me limitaré al debate sobre el “fin del arte” en la filosofía actual, y en especial, al de dos filósofos representativos: Hegel, representante de la posición clásica, posromántica y promoderna y Danto representante de la posición actual posmoderna.

1. La posición de Hegel

Hegel, para enfatizarlo de entrada, jamás habló del fin ni de la muerte del arte, sino del “carácter pretérito del arte” y con ello jamás planteó una tesis historiográfica sino una filosófica. No obstante, una interpretación tras otra fue oscureciendo el sentido genuino

¹ DANTO, A.C. Das “Ende der Kunst” missverstanden als “Tod der Malerei”. En: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München: Beck, 1995. p. 71-77.

de su pensamiento hasta hacerlo aparecer como el autor de la idea del fin del arte y de la superación del arte por la filosofía.

La doctrina nuclear de la filosofía del arte de Hegel gira en torno a su concepción de la determinación histórica del arte. A tal punto se destaca su destinación histórica que la determinación estética recién ganada en el siglo XVIII queda relegada a la indeterminación de la recepción subjetiva. Son bien conocidos los problemas que involucra esta concepción estética del arte cuyos pilares son la autonomía y el purismo, pues colocan al arte en tensiones conflictivas frente a las funciones que legitiman su necesidad en la sociedad. El debate actual sobre la vigencia o el fracaso de la modernidad estética gira en buena parte sobre esta cuestión. En la filosofía del arte de Hegel, por el contrario, la destinación histórica del arte es algo tan enfático, que ni siquiera las condiciones desfavorables de la cultura moderna hacia ella logran neutralizarlo. La debatida tesis del carácter pretérito del arte, por ejemplo, en vez de sancionar una deslegitimación filosófica del arte, llama la atención sobre la nueva función del arte en una sociedad acuñada por el espíritu de la modernidad y por su cultura científica, individualista y secular.

La tesis de peso en esta concepción de la destinación histórica del arte es la comprensión del arte como una figura de la verdad; Hegel la expone en su doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. Estas son concepciones intuitivas o representaciones del mundo, bajo las cuales, épocas, culturas y pueblos han representado en sus artes particulares los contenidos de sus concepciones de lo divino, lo humano y lo mundano y natural. Son tres formas del ideal o de lo bello artístico y se distinguen entre sí por la manera como resuelven la relación entre la idea o el contenido y su representación. Son además acuñaciones que aunque históricamente son sucesivamente dominantes y graduales, también se entremezclan, como corresponde a las complejidades de lo humano e histórico de las culturas. En la forma simbólica, que Hegel también llama en una ocasión "pre-arte", la característica es la búsqueda del espíritu de su expresión adecuada en la forma sensible; es un no lograr aún el ideal. La forma clásica es la realización del ideal en el arte, es el arte bello propiamente dicho, y en él el espíritu se encuentra y concuerda consigo mismo en la articulación y en la fuerza expresiva de la forma sensible. Finalmente, la forma romántica vuelve a desarticular la correspondencia perfecta entre idea y forma, pero debido al grado de autoconciencia alcanzado por el espíritu. La concepción de lo espiritual ha ganado en este estadio tanta subjetividad, que se hace imposible cualquier representación sensible que le dé la medida. Hegel asocia estas formas universales del arte con el espíritu del arte del antiguo Oriente y Egipto, el arte griego en el momento de la escultura clásica, y el arte que produce el mundo de la cultura cristiana en su proceso de desmitologización de la realidad y secularización de la cultura.

Los malentendidos sobre la tesis del carácter pretérito del arte están tan arraigados y han oscurecido tanto el planteamiento original de Hegel, que se hace necesaria una breve revisión. La Estética, o mejor, la Filosofía del Arte de Hegel, tiene su soporte en el

concepto de obra de arte. Aunque la produce el individuo, el artista, su plena realización es un acontecimiento comunitario, social; la obra de arte es un producto del trabajo humano y abriga una representación intuitiva del mundo, que estrictamente debe ser compartida, comunicable. La relación esencial entre arte y realidad, sin la cual es impensable la Filosofía del Arte de Hegel, se realiza por tanto como praxis, no como teoría; la interpretación del mundo que el arte mediatiza ejerce su eficacia en la formación del ideal de humanidad que forja una cultura histórica, y no en el conocimiento teórico y técnico de la naturaleza. A este carácter práctico, ético-estético, de la relación entre el arte y la verdad está asociada la idea del arte de Hegel como representación de un Ideal. Esta concepción filosóficamente es nueva si se tiene en cuenta la idea del arte como imitación de la naturaleza que había dominado durante siglos; y es nueva, además, porque la importancia que le da Hegel a las modificaciones de la relación entre la idea y su representación sensible, o como se dice también, entre el contenido y la forma de la obra de arte, depende del reconocimiento de la necesidad del arte en su función histórica en el panorama general de la cultura en una época. Como mediación de una concepción intuitiva del mundo, la obra de arte es la representación de una representación, su verdad es la verdad de una apariencia esencial, en la cual lo sensible se convierte en expresión de lo espiritual, es decir, en representación de las inquietudes y los contenidos de un espíritu o una humanidad en formación, en desarrollo histórico. La tesis fundamental de Hegel del arte como Idea en la existencia no es otra cosa que la Idea concreta y adecuadamente representada, formándose en la historia humana de múltiples maneras en las configuraciones particulares del arte. En sentido práctico, el Ideal o el arte es la mediación intuitiva de un contenido histórico determinado, es una propuesta de orientación para la acción en la dialéctica de conservación y transformación del mundo. Lo bello ha sido desde antiguo la mediación más convincente entre lo sensible y lo inteligible, entre lo verdadero y lo bueno, y el poder persuasivo de su retórica –lo estético en el arte– se impone por su ejemplaridad, no por su normatividad. Esta mediación de verdad no la puede asegurar el arte por sí sólo, sino que necesita de nosotros y de lo favorable o desfavorable de la cultura en que el arte tiene lugar. La verdad que intuitivamente encontramos en una obra de arte debe alimentarla el trabajo de nuestra reflexión, sin el cual el arte jamás devendría experiencia o acontecimiento que nos reafirme en lo que somos o nos obligue a cambiar.

Del arte al mundo y la historia, y de éstos de nuevo al arte, constituye según Hegel la dinámica imparabile e imprevisible de la vida y la libertad que nutren por igual el espíritu y el arte. La doctrina del “carácter pretérito del arte” se inscribe en la lógica interna de esta dinámica. Para explicar su proceso gradual y diferencial Hegel expuso su doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. A pesar de sus diferencias su contenido es común: son formas de “hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu”. En este contexto Hegel afirma lo siguiente:

Los pueblos han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas. Y la clave para la comprensión de la sabiduría y la religión es con frecuencia el arte bello, y en algunos casos solamente él. El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación.²

El desarrollo espiritual o de la conciencia tiene muchos caminos, tantos cuantos puedan trazarse en medio de las continuidades y discontinuidades, consolidaciones y disoluciones en que se tejen las relaciones entre el arte, la religión y la filosofía, que para Hegel constituyen las esferas del espíritu en su libertad. Gracias a la reflexión, el hombre ha aprendido en ellas a trascender la inmediatez de lo finito y a ganar una relación universal y libre con sus necesidades. La historia humana es el proceso de ajuste y desajuste continuo de esta unidad que nunca se puede lograr objetiva y definitivamente pero tampoco se puede perder de vista como fin último. El arte ha tenido en este proceso una función permanente aunque cambiante, ya que por su forma sensible, intuitiva, y una mentalidad de lo concreto, no siempre coincide como forma de representación con la naturaleza de los contenidos de lo verdadero. Los dioses griegos, por ejemplo, tienen en su concepción misma “parentesco y amistad con lo sensible”. La comprensión de lo divino, en este caso, no sólo puede ser representada artísticamente sino que lo exige. Este ya no es el caso en la comprensión cristiana de lo divino, ni de lo verdadero según la formación racional de nuestra cultura. En estos dos últimos casos, dice Hegel, el arte no constituye ya la forma suprema de adquirir conciencia de lo absoluto; las condiciones generales de la formación se han modificado decisivamente para el arte: “La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos produce es algo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello”.³

En estas apretadas reflexiones de Filosofía de la Historia en la Historia del Arte el período clásico de la cultura griega aparece como la época más favorable para que el arte cumpla su destinación suprema. La continuidad entre culto y cultura facilitó la realización del arte como “Religión del arte”, no hubo otra alternativa más competente que el arte para representar en forma sensible lo supremo para el hombre. Con la Ilustración de la cultura griega que generó la Sofística se quebró esta continuidad entre culto y cultura y comenzó la rivalidad entre filosofía, ciencia y arte que ha caracterizado la cultura europeo-occidental. La filosofía encontró desde entonces, desde Platón, un aliado en el monoteísmo, originario de oriente y occidentalizado por el cristianismo. Esta religión lleva ínsito en su espiritualidad un ánimo de desmitologización de la realidad, no obstante, durante siglos,

2 HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Vol. I. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Ediciones Península, 1989. p. 14.

3 *Ibidem*, p. 16.

hasta el Renacimiento y la Reforma, consolida una concepción del mundo favorable todavía a la continuidad entre el artista y la comunidad que le da arraigo al arte. El gran arte de la época medieval es el “arte religioso”. El artista y el pueblo, el eclesiástico y el profano, el erudito y el iletrado se mantienen aún reunidos gracias a la necesidad que el arte aún tiene en su realidad. En este sentido, el cristianismo representó una escisión significativa para la conciencia de la función del arte en la cultura, más no fue aún una escisión tan decisiva. Esto ocurrió con la secularización de la concepción del mundo que se inició en el espíritu racionalista, científico e individualista de la modernidad, tal como se la concibe en la filosofía, y que modificó tan sustancialmente la cultura pública y privada: la conciencia individual y las nacionalidades configuran autónomamente su peculiaridad, la Filosofía y las Ciencias fomentan la reflexión universalizante y abstracta, la religión pasó al ámbito de las libertades individuales, los valores dejaron de regir por la inercia de lo tradicional y lo autoritario, y comenzaron a ser un asunto elegido y asumido, el origen divino de autoridad y Estado fueron socavados.

Esta es básicamente la coyuntura histórica de la cultura que Hegel tiene en mente y que respalda su polémica tesis sobre la función del arte en la realidad moderna:

Bajo todos estos aspectos del arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos.⁴

Este es, por tanto, el planteamiento original y auténtico de Hegel sobre el “carácter pretérito del arte” desde el punto de vista de su destinación suprema. No se trata de un desahucio del arte en general o de un cese, como lo sugiere por desgracia la expresión tan extendida de “fin del arte”. La importancia de la tesis de Hegel radica en la lucidez con que constata e integra en la Historia del Arte un acontecimiento cultural que tuvo que ser necesario, no sólo para el progreso de la concientización del individuo, sino para el progreso del arte mismo. Esta faceta tan positiva de la problemática que Hegel plantea generalmente se pasa por alto. Es innegable que el arte ya no instaura las relaciones bajo las cuales existe el hombre en la cultura moderna; junto a otros poderes generadores de la cultura, la función del arte se ha reducido a una en particular: representar intuitivamente una orientación posible del hombre en la historia. La tesis del carácter pretérito del arte de Hegel no señala en realidad, la irrelevancia del arte en la cultura moderna, sino la ponderación justa de su significado permanente; es una tesis filosófica, no un diagnóstico coyuntural, aunque hubo acontecimientos concretos que posiblemente contribuyeron a que Hegel afilara aun más su formulación. Su énfasis en que ante el arte ya no doblamos las rodillas, y de que en vano esperamos o exigimos del arte una remitologización del mundo,

4 *Ibidem*, p. 17.

obedece a su polémica reacción contra teóricos del arte de la poética del Romanticismo, como su contemporáneo Friedrich Schlegel en su propuesta de la poesía universal progresiva, y a su reacción contra el anacronismo de movimientos artísticos romántico-retardatarios como los Nazarenos en el ámbito alemán y los Prerrafaelitas en Inglaterra.

La pérdida del arte de su significación histórico-universal es sólo el anverso de la significación positiva, permanente e imprevisible del arte en el futuro: “Un tiempo así es el nuestro”, dice Hegel, “se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu”.⁵ Esta no es una frase de resignación sino de lucidez ante la nueva situación del arte en la cultura moderna, su libertad. Hegel desarrolló para ello su teoría de la forma romántica. Si bien el arte correspondiente a esta visión artística del mundo abraza el arte sustancial de la cultura que logró acuñar el cristianismo, alberga también su derrumbe y el apareamiento de un arte cuyas polarizaciones percibió la reflexión del Romanticismo hacia 1800. Hegel las comprendió y las criticó. Libre frente a sus posiciones fundamentalistas, sobre todo, antimodernas, Hegel constató la función que otrora cumplió el arte en la forma clásica, y defendió la significatividad justa del arte en una época que, como la de la cultura moderna, no podía sacrificar los logros de la Ilustración en beneficio de ilusiones estéticamente tentadoras pero históricamente rebasadas.

Recuperado el contexto de la tesis del “fin del arte” en Hegel, podemos ahora puntualizar el alcance de sus ideas en el debate actual. Desde el punto de vista sistemático de la filosofía del arte, la forma clásica corresponde al momento de máximo florecimiento del arte. En palabras del propio Hegel, el arte clásico representa “la consumación del reino de la belleza. No puede haber ni hacerse algo más bello”. Esto le ha valido a Hegel el calificativo peyorativo de “clasicista”. Los críticos pasan olímpicamente por alto que a renglón seguido Hegel remata su afirmación con el “pero” estratégico típico de su originalidad especulativa: “No obstante—continúa Hegel—, hay algo superior a la aparición bella del espíritu en su inmediata forma sensible”.⁶

Que el arte clásico sea el más bello y no el arte superior implica varias cosas, entre ellas, que el carácter pretérito del arte no es idéntico al fin del arte sino que hay un arte cuya superioridad mantiene la necesidad y la legitimidad del arte en el ámbito de la cultura; que ese arte posterior al arte del carácter pretérito, o para usar el lenguaje actual, ese arte después del fin del arte, es el arte de la forma romántica, para cuya forma la belleza ya no concierne a la idealización de la figura objetiva, sino a la forma interior de la subjetividad; finalmente, que la idea tan extendida según la cual la filosofía dejó atrás el arte y lo convirtió en algo superfluo, también es una crítica a Hegel que no tiene asidero.

5 *Ibidem*, p. 95.

6 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre estética*. Vol. II. Trad. del alemán de Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1995. p. 93.

¿Cuál es la razón de que la forma clásica constituya el estadio de pleno florecimiento del arte? No es una razón estilística, es una razón filosófica conceptual. En ella se puede apreciar el cumplimiento del objetivo que desencadenó el desarrollo del arte. Según Hegel,

[...] el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración.⁷

Esta tarea del arte queda ejemplarmente realizada en la escultura griega del cortísimo período denominado “clásico”. El esfuerzo del espíritu por hacerse consciente en otro, en lo sensible, y de un modo intuitivo inmediato, se logra en estas obras.⁸ Si ese era el motor del arte, aquí queda satisfecho: la reconciliación entre la idea y lo sensible se logra tan admirablemente, que no hay motivo para pasar de la intuición a la reflexión. Hegel mismo ha proporcionado con esta concepción la comprensión de lo clásico en general, cuya fortaleza podemos poner a prueba en diferentes momentos de la Historia del Arte y en las diferentes artes particulares, desde la materialidad exterior y maciza de la arquitectura hasta la espiritualidad íntima y verbal de la poesía. Citemos, no obstante, la afirmación de Hegel sobre el sentido de la consumación del arte como arte bello en el arte clásico:

[...] la belleza clásica tiene como interior la significación libre, **autónoma**, es decir, no una significación de algo, sino que **se significa a sí mismo** y, con ello, también lo que **se interpreta a sí mismo**. Esto es lo **espiritual**, que en general se hace objeto de sí mismo.⁹

Aunque en un contexto diferente, A.C. Danto da una explicación de la fuerza de la imagen en la escultura griega que coincide, en sus consecuencias, con la concepción de Hegel. Según Danto, su fuerza consistió en haber producido la ilusión para los hombres de entonces, de encontrarse realmente ante el presente de un Dios y no de una mera imagen en la que Dios estuviera presente de un modo mágico.¹⁰

Efectivamente, Hegel sustenta su concepto sobre la culminación del ideal del arte como arte bello en el arte de los griegos en una idea específica de su religión. La religión de los griegos era de por sí una “Religión del arte”. La representación de lo absoluto o de lo

7 *Ibidem*, vol. I, 1989. p. 68.

8 Estrictamente habría que considerar también la Épica y la Tragedia griegas. El “clasicismo” de Hegel tiene una componente poética mucho más fuerte que plástica. Esta tesis, sin embargo, sólo puedo dejarla enunciada aquí (Nota del autor).

9 HEGEL, G.W.F. Op. cit., vol. II, p. 11.

10 DANTO, A.C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Versión del inglés de Karen Lauer. München: Fink, 1993. p. 7. (*The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986).

divino surgió para los griegos de un modo genuino, de su arte: primero de su poesía, que articuló su mitología, y más tarde de su escultura, que trazó antropomórficamente su figura:

[...] fueron Homero y Hesíodo –afirma Hegel apoyándose en Heródoto– los que por primera vez dieron a los griegos su mitología y, por cierto, no como mera significación de los dioses, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas o especulativas, sino como mitología estricta, que es el comienzo de una religión espiritual bajo configuración humana.¹¹

El Ideal, según esta concepción, procede de la comprensión de lo espiritual mismo, su origen está en lo más íntimo y propio de poetas y artistas que lo producen igual de clara como libremente, características básicas y esenciales de la conciencia y la finalidad de la creación artística. No es, entonces, resabio clasicista o preferencia estilística la razón de la predilección de Hegel por la escultura clásica de los griegos, exponente ejemplar de la forma clásica. No podemos olvidar la Filosofía de la Historia que anima su Filosofía del Arte y, por tanto, la necesidad de sobrepasar la belleza como un estadio histórico mas no definitivo del arte. Ya se mencionó la refinada distinción de Hegel de que el arte de la forma clásica era el más bello, pero no el arte superior. Con ello tocamos el interés de la teoría de la forma romántica del arte para el tema del arte y la modernidad.

Es necesario, no obstante, apreciar este proceso desde su origen. Hegel observa cómo al final de la antigüedad clásica, en las tragedias tardías, se experimenta ya una colisión entre la conciencia y el arte. El sujeto estético ya no experimenta las formas del arte como expresión inmediata e inquebrantable de su intimidad. Pero esta colisión adquiere su confirmación plena con la irrupción del cristianismo. Para el arte se trata de un vuelco definitivo, debido a la comprensión de lo absoluto, lo divino y lo verdadero que impone el cristianismo. La verdad aquí es una revelación que sólo ocurre en la palabra, ciertamente, una representación de la verdad que no es abstracta, pero que estrictamente ya no necesita de la representación artística. La religión griega era una “Religión del arte”, la representación del espíritu la daba su arte; la religión cristiana, por el contrario, es una “Religión del espíritu” y la autocomprensión del espíritu ya no la da la poesía, el arte, sino la doctrina de la religión revelada.

Lentamente, y no por razones estéticas sino por razones pastorales, de predicación del mensaje, el arte volverá a ganar legitimación en la cultura cristiana, pero la función del arte será sólo de ejemplificación e ilustración de la Biblia y de la doctrina de la Iglesia. Esta iconoclastia constitutiva del espíritu del cristianismo, heredera del antiguo monoteísmo y su mandato del “no representarás al Señor, tu Dios”, ha tenido repetidamente sus estallidos de fundamentalismo; inicialmente separó la Iglesia de Occidente y Oriente en la célebre “disputa de las imágenes” de los siglos VIII y IX, y luego, con la Reforma Protestante en

11 HEGEL. *Op. cit.*, vol. I, p. 346; vol. II, p. 54.

la Iglesia Occidental en el siglo XVI, separó la Iglesia Romana y las diferentes ramas del Protestantismo, dejando tras de sí imágenes incendiadas y templos arrasados. No se puede negar que la iconoclastia del espíritu del cristianismo ha puesto en desventaja las artes visuales, la pintura y la escultura, pero ha beneficiado artes como la arquitectura, la música y la poesía, la mística sobre todo.

El hecho histórico fundamental para el arte tras la irrupción del cristianismo consiste en que éste neutraliza religiosamente a aquél. La religión da ahora una comprensión de lo espiritual que despoja al arte de su necesidad para ello. Aquí es donde Hegel ubica el acontecimiento filosófico-histórico del “Fin del arte”. El “carácter pretérito del arte”, según la formulación de Hegel, significa la autotranscendencia del arte. Ésta comienza a operar con la mentalidad que progresivamente impondrá el cristianismo como cultura a lo largo de los siglos. La “Religión del arte”, el arte en su más alta destinación es ahora un pasado. El cristianismo cultivará un “arte religioso” pero este arte pertenece al espíritu de la forma romántica, época o estadio de la conciencia para la cual, arte, religión y filosofía son formas maduras y consolidadas, autónomas e irreductibles.

Hay en la teoría de la forma romántica una dialéctica interna importante para destacar, cuya culminación ocurre en la época de Hegel, el período de finales del siglo XVIII y principios del XIX, el Romanticismo. Hegel fue en su juventud un romántico, y aunque en sus *Lecciones de Estética*, que corresponden a su madurez, está lejos de la ideología estética de dicho movimiento, el hecho de profesar una “filosofía del arte”, el hecho de ver en el arte una figura absoluta de la verdad, denotan la poderosa herencia que asumió del Romanticismo en su propia filosofía. Romanticismo en Estética e idealismo en Filosofía son casi dos caras de la misma moneda, pues ambos son ideologías de la libertad. La dialéctica interna de la forma romántica como forma universal del arte puede bosquejarse brevemente en los siguientes aspectos.

El espíritu del arte de la forma romántica, siendo un espíritu que ha pasado por la experiencia del cristianismo, es un espíritu que sólo puede encontrar su existencia correspondiente en su propio mundo patrio, el mundo del sentimiento, del ánimo y de la interioridad en general. Las consecuencias para la belleza son ineludibles: el arte de la forma romántica ya no puede hundirse plenamente en la corporalidad. Sigue siendo tarea del arte ser arte bello, pero la belleza en sentido clásico es ahora algo subordinado, la belleza romántica tiene que ser una belleza “espiritual”, dice Hegel, belleza interior, acorde con la de la subjetividad y su infinitud.¹² También el contenido del arte romántico, por lo menos en lo referente a lo divino, sufre una gran restricción, en favor de lo humano. El absoluto de ahora es un absoluto, pero “tal como se hace consciente de sí en el hombre”, y ésta es la razón por la que “la humanidad entera y toda su evolución” constituyen ahora el contenido del arte romántico; en palabras del propio Hegel, “La aparición y evolución de

12 *Ibidem*, vol. II, p. 94.

lo humano imperecedero en su múltiple significación y en su infinito formar”.¹³ La gran diferencia con el arte anterior es que este contenido ya no lo produce el arte en cuanto “arte” sino que le viene al arte de afuera: de la religión, de la cultura, del sentimiento. La conciencia de la verdad ya no tiene sus presupuestos en el arte.

La dialéctica interna de la forma romántica es una ganancia y a la vez una pérdida, aunque necesaria, que lleva al arte a la plena conciencia de su disolución. La “disolución de la forma romántica” no es, sin embargo, un fin del arte sin más, sino el fin del arte sustancial que aun durante siglos pudo ser todavía el arte romántico, a saber, mientras la tradición humanístico-cristiana fue la cultura en que el arte tuvo sus raíces y su comunidad. Fue una ganancia, pues al arte se le abrieron sin límites todos los contenidos; fue una pérdida, pues el prosaísmo y la casualidad de los objetos y el humor subjetivo pusieron de presente un fin del arte. Hegel afirma lo siguiente:

Quando la interioridad subjetiva del ánimo pasa a ser el momento esencial para la representación, es casual en qué contenido determinado de la realidad exterior y del mundo espiritual anida el ánimo. Por eso, el interior romántico puede mostrarse en **todas las circunstancias**, arrojarse a miles y miles de situaciones y estados, relaciones, errores y confusiones, de conflictos y satisfacciones, pues lo que se busca y ha de valer es sólo su configuración subjetiva por sí misma, la exteriorización y forma de recepción del espíritu, pero no un contenido objetivo y válido por sí mismo. De ahí que en las representaciones del arte romántico todo tenga cabida, todas las esferas y manifestaciones de la vida, lo más grande y lo más pequeño, lo supremo y lo ínfimo, lo moral, lo inmoral y el mal; y en particular el arte, en la medida en que se seculariza, se domicilia, más y más en las finitudes del mundo, les dedica su preferencia, les concede perfecta validez, y el artista se encuentra bien en ellas cuando las representa como son.¹⁴

Unas posibilidades de esta envergadura, que pudieron generar artistas de la grandeza de un Shakespeare, generan también con el prosaísmo y el retratismo en la imitación subjetiva de la naturaleza el cuestionamiento del arte mismo. No es que Hegel se haya adelantado a la situación actual, pero es innegable la semejanza de sus planteamientos y la manera de abordarlos a las reacciones y a las respuestas actuales ante los objetos encontrados, buscados o elegidos que se colocan hoy en los espacios que el arte consagra como suyo: “Por ello se hace obvia la pregunta –anota Hegel– de si en general tales producciones merecen llamarse obras de arte”. Y Hegel se hace el siguiente razonamiento que sorprende por su actualidad:

Si a este respecto tomamos el concepto de una auténtica obra de arte en el sentido del ideal [...] hemos de decir que los productos de nuestro estadio actual se quedan cortos como obras de arte. Pero el arte tiene además otro momento, que aquí adquiere una importancia esencial: la concepción subjetiva y la ejecución de la obra de arte, el aspecto del talento individual [...] capaz de hacer importante incluso lo carente de importancia [...] para la intuición. Bajo este aspecto no

13 *Ibidem*, p. 172.

14 *Ibidem*, p. 160 s.

tenemos por qué discutir el nombre de obras de arte a los productos del estadio en cuestión.¹⁵

Llama poderosamente la atención que Hegel no adopte una actitud de resignación sino eminentemente positiva ante la nueva situación del arte, tras la plena conciencia de la disolución del ideal clásico y del concepto clásico de obra de arte. El arte tiene que ser “hijo de su tiempo” y como tal, “el destino del arte está también en que él encuentre la expresión artísticamente adecuada para el espíritu de un pueblo”.¹⁶ Los artistas están en un tiempo y en una sociedad en la cual, por primera vez, el oficio ya no está por encima del talento, la tradición y su saber tampoco están ya por encima de la individualidad y las ideas estéticas del artista. La cultura moderna ha instaurado la formación de la reflexión, la crítica, la libertad de pensamiento, y esta cultura la ha asumido también el artista con el arte. De la tradición del arte, el artista moderno ha hecho *tabula rasa*, según Hegel,

El estar atado a un contenido especial y a una única forma de representación adecuada a esta materia es ya un hecho pasado para los artistas actuales. Y con ello el arte se ha convertido en un instrumento libre que el artista puede manejar indistintamente, según la medida de su habilidad subjetiva, en relación con todo contenido, del tipo que sea.¹⁷

A una cultura moderna, un arte moderno, un arte que “muestre la actualidad del espíritu de nuestro tiempo”. Hegel permanece fiel a una expectativa sobre el arte, ante aquello que en realidad nos polariza, aún hoy, ante una obra de arte: su autenticidad, su verdad. Sea la materia que sea, la época y la nación de donde proceda, sólo recibirá verdad artística, según Hegel, si la obra de arte convierte por su forma tales contenidos en “presencia viva en la que el pecho del hombre sienta el propio reflejo” y “nos de la verdad a manera de sentimiento y representación”.¹⁸ En nuestro lenguaje contemporáneo, la exigencia de Hegel es simple: el arte tiene que ser significativo. Ya no se espera que dicha significatividad la logre el arte por la vía de lo bello, pero sí debe seguirla buscando por las múltiples vías de la intuición.

Hegel concibió en un pasaje de sus *Lecciones de Estética* la disolución de la forma romántica como un fin del arte. El sentido de esta formulación tiene que ver con la casualidad de lo interior y lo exterior y la escisión en que quedan estos aspectos en la obra de arte de lo que Hegel llamó en su momento “el último arte”, o sea, el arte de su tiempo. Que el arte “se suprime” a sí mismo no significa que se autoanule, sino que en el espíritu de la cultura moderna, el arte mismo le muestra a la conciencia, o a uno como receptor, la necesidad

15 *Ibidem*, p. 162.

16 *Ibidem*, p. 168.

17 *Ibidem*, p. 170.

18 *Ibidem*, p. 172.

de recurrir a “formas superiores, a las que el arte puede ofrecer” para lograr la aprehensión de lo verdadero.¹⁹ Hegel tiene en mente la religión y la filosofía, y obviamente, dentro de la filosofía, la ciencia. Parece como si Hegel nos pusiera en bandeja de plata la objeción que tantos críticos le han hecho, de sacrificar el arte en favor de la filosofía. Pero esto tampoco ocurre. Las líneas finales dedicadas a la teoría de la forma romántica, luego de exponer precisamente sus reflexiones sobre el arte de su tiempo, condensan con profunda sobriedad los pensamientos de Hegel sobre el arte y la Filosofía del Arte: ésta no se le anticipa, sino que es una comprensión pensante atenta a sus obras:

El arte, según su concepto, no tiene otro cometido que el de llevar lo que está lleno de contenido a una presencia adecuada y sensible. Por eso, la filosofía del arte ha de tomar como su asunto principal, comprender de manera pensante esto que está lleno de contenido y su bella forma de aparición.²⁰

Desde el punto de vista estético o formalista, la forma romántica del arte puede considerarse un descenso. Una radicalización de este proceso fue lo que Hegel reconoció en su última fase, el arte de sus contemporáneos los Románticos, cuya característica era ese *pathos* tan disolutivo de lo clásico en lo que tiene que ver con la gran tradición del arte europeo-occidental. Pero desde el punto de vista de la Filosofía de la Historia que jalona su Historia del Arte, este proceso era al mismo tiempo un ascenso: la ganancia de un horizonte más allá de los límites de lo bello en el arte. El sentido de este “fin” o “autosupresión” del arte lo debemos asociar a la dialéctica interna mediante la cual Hegel describe el proceso del arte de la forma romántica: “[...] el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma”.²¹ Según esta comprensión fundamental, el arte de la forma romántica, dentro de la cual el arte del Romanticismo es sólo la última fase hasta el momento, puede soportar el “fin”, la “autosupresión”, la disolución, el antiarte, sin dejar de ser arte. El sentido de sus contenidos o el *telos* de su experimentalismo podemos reconocerlo ahora sin detrimento de lo artístico, en la comprensión de contenidos cuyo suelo más propio pertenece a la religión y a la filosofía. Hegel pensó en este último concepto la ciencia, dentro de cuyo ámbito quedan cobijadas las ciencias mismas del arte, las disciplinas y las instituciones de la cultura moderna. Este gran “fuera del arte” se refiere a las ciencias que constituyen la Historia del Arte, la Crítica y las Poéticas; aquí es donde más se percibe la impronta cognitiva o la reflexión que ha asumido buena parte de la praxis artística del arte de la modernidad desde principios de siglo, y del arte de la autodenominada posmodernidad desde los sesenta. Sin este momento reflexivo o teórico tan complejo, que ha minimizado tanto el mero aporte estético de los sentidos, se ha hecho impensable e irrealizable la experiencia del arte en general, no sólo la del arte contemporáneo.

19 *Ibidem*, p. 103.

20 *Ibidem*, p. 175.

21 *Ibidem*, vol. I, p. 74.

2. La posición de Arthur C. Danto

Las reflexiones de Hegel tuvieron lugar a finales de los años veinte del siglo XIX. Pueden haber parecido muy actuales, pero ¿lo son efectivamente? Siglo y medio de distancia no han pasado en vano. No obstante, la mera distancia en el tiempo tampoco las desautoriza, todo lo contrario, Arthur C. Danto, uno de los filósofos contemporáneos de los que más a pecho ha tomado el “fin del arte” como un acontecimiento histórico, ha retomado también la reflexión de Hegel para responder a las cuestiones filosóficas que actualmente ha desencadenado el arte. No ha sido por cierto una retoma literal de Hegel, pues aunque los argumentos suenen muy similares, las condiciones históricas le prestan un nuevo matiz, y sobre todo, los principios teóricos entre Danto y Hegel permanecen muy diferentes.

Danto se mueve en una discutible concepción nietzscheana de la filosofía como crítica a la tradición platónica, según la cual, la filosofía, vigilante ante cualquier sobrepasamiento de los sentidos, desde el principio de su historia ha sumido el arte en la deslegitimación; el arte ha quedado así neutralizado, y la filosofía ha salvado el monopolio de su pretensión de verdad. La Estética ha sido su gran estrategia para ejercer con tanto éxito la represión del arte.²² A favor de esta tesis novelesca de Danto está el hecho innegable de que durante un buen tiempo los teóricos del arte llegaron a identificar las propiedades estéticas de la obra de arte con las cualidades sensibles, y el hecho además, de que también durante mucho tiempo una obra de arte se distinguía tan claramente de los meros objetos, que bastaban los sentidos para distinguirla. Danto no niega que la Estética juegue un papel para el reconocimiento de la obra de arte, discute en cambio que ella haga parte de la definición del arte; lo interesante de esta posición es que la Estética ya no es el campo a salvo para abrigarse ante el inabarcable pluralismo en que se nos presenta el arte de la actualidad, así como el arte de la historia.

La posición de Hegel en esta concepción de la filosofía tiene para Danto un interés especial, en particular su tesis de que tres formas del espíritu tan distintas como el arte, la religión y la filosofía sólo son momentos del espíritu absoluto. Danto saca provecho de esta equiparación para su propia teoría y deja la gradación que establece Hegel en la mencionada tradición platónica. “Mi comprensión del asunto es —dice Danto—, que la forma de la filosofía ha surgido por la forma en que ella ha reprimido el arte, de modo que el arte y la filosofía conforman las dos caras de la misma medalla cultural”.²³ El hecho de que Hegel haya puesto el arte en el grado inferior a la religión y a la filosofía debido a la dependencia del arte de la inmediatez de la intuición sensible para captar la verdad, contenido auténtico del pensamiento, mantiene a Hegel en la tradición de la desconfianza de la filosofía frente al arte. No obstante para Danto ya es una ganancia irrenunciable el haber reunido de nuevo en la comunidad del espíritu absoluto el arte y la filosofía.

22 DANTO, A. C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst. Op. cit.*, p. 7-13.

23 *Ibidem*, p. 11.

En este punto de contacto entre Hegel y Danto se abre el campo para el aprovechamiento que Danto hace de Hegel en dos aspectos. El primero de ellos es la reflexión nuclear de Hegel en su tesis del “carácter pretérito del arte” o sea, la idea según la cual “el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado”.²⁴

La convicción de Hegel en ese entonces era la siguiente: nos encontramos en una época de cambios tan radicales para el espíritu, que estamos a las puertas de una transformación sin precedentes para el arte; el arte se convierte en reflexión filosófica sobre sí mismo, es decir, abriga ahora en su propio seno a su archienemigo la filosofía, el espíritu de la reflexión. Esta consideración hegeliana, según la cual las barreras entre el arte y la filosofía no son ya las barreras de la reflexión, ha sido uno de los pilares de la propia Filosofía del Arte de Danto. Lo interesante en su caso es que Danto no llegó a dicha conclusión por la vía de la filosofía, como Hegel, sino por la vía del arte, y en concreto, ante el Pop-Art de los años sesenta, y en particular ante la obra del artista Andy Warhol, a quien Danto considera “el genio filosófico de la historia del arte”.²⁵ El gran interés de Warhol en 1964 cuando expuso sus cajas de cartón Brillo entre otras obras de características semejantes, consistió en que por primera vez, ante objetos que no se distinguían en nada de los objetos del mundo de la vida, la filosofía se veía obligada a justificar por qué tales objetos eran obras de arte, y en cambio, objetos exactamente iguales en el mercado o en la despensa no lo eran, sino meros objetos de consumo. La filosofía tenía que distinguir entre arte y realidad, y no podía recurrir para ello a la ayuda de la Estética. En este sentido, estas obras plantearon por primera vez la pregunta por el arte, es decir, su carácter artístico consistió en dejar dicha pregunta filosófica sobre el tapete. Arte aparentemente tan trivial, pero tan profundamente reflexivo, hace que Danto hable de estas obras en los años sesenta, como de “piezas de filosofía escenificadas” o “filosofía en la galería de arte”.²⁶

Un segundo aspecto de Hegel es ricamente inspirador del actual planteamiento de Danto. La tesis de Hegel del fin del arte no es sólo una tesis filosófica, meramente especulativa, sino una tesis histórica; fue una profecía que vino a cumplirse siglo y medio después en los años sesenta. Hacia esa época se hizo obvio en el mundo del arte la importancia de lo que fue su historia para su definición y legitimación actuales: “Creo –afirma Danto–, que no se puede entender la forma actual del arte sin entender su historia

24 HEGEL. *Op. cit.*, vol. I, p. 17; *cfr.* también p. 94 s.

25 DANTO, A. C. *Reiz und Reflexion*. Versión del inglés de Christiane Spelsberg. München: Fink, 1994, p. 334-342, esp. p. 335. (*Encounters & Reflections-Art in the historical Present*. Editado por Farrar Straus Giroux, New York, 1986-1990).

26 **Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst**. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto. En: *Kunstforum*. Bd. 123, Ruppichterorth, 1994. p. 200-208, esp. p. 202.

–y la historia de la filosofía trenzada con ella–, como la historia que ha llegado a su fin”.²⁷ Con palabras más corrientes, el “fin del arte” no significa propiamente, que el arte se haya acabado, sino que ha entrado a su fase poshistórica y a su fase posfilosófica. A su fase poshistórica, porque ya no es posible una Historia del Arte como venía ocurriendo en el período de la modernidad –nuestro siglo–, una historia jalonada por la revolución permanente. El arte ya no tiene esta necesidad, al menos por razones internas. Por razones externas, por ejemplo las del mercado del arte, se seguirá echando mano de tal historia, pero para justificar publicitariamente la ilusión de la eterna novedad. El arte poshistórico responde ahora por un arte que ya no puede definirse exclusivamente desde la Estética, pues el lugar histórico se ha convertido en un factor clave para reconocer cuándo algo es una obra de arte: “Que algo es la obra que es, sí, que es en general una obra de arte” – plantea Danto– “depende entre otras cosas de en qué punto del orden histórico ha surgido, y con cuáles otras obras puede inscribirse al complejo histórico al que pertenece”.²⁸ La historia, y en especial la Historia del Arte, ya no es la disciplina interesante pero externa al acceso adecuado a las obras de arte. Ahora hay que renunciar a esa extendida y socorrida representación del espectador no necesitado de Historia, que capta la fuerza intemporal de la obra de arte. Sobre este punto Danto formula una tesis dura pero necesaria de reconocer:

[...] la sustancia del arte está atravesada por condiciones históricas, de modo que dos objetos indiferenciables de períodos históricos diversos son o podrían ser obras de arte completamente distintas, que se diferencian en su estructura y significado y exigen reacciones diferentes. Para poder reaccionar ante ellas hay que contar con una interpretación sujeta a los límites de lo posible históricamente.²⁹

El vínculo entre historia e interpretación, que ya de por sí es indisoluble, tampoco se puede separar ahora del arte, y en realidad, eso pasa con cada obra de arte en particular.

El arte después del fin del arte también es un arte posfilosófico, pues para Danto la Historia de la filosofía y del arte que llegó a su fin, es la historia de la deslegitimación filosófica del arte, que en Hegel apenas fue un atisbo. El arte llegó a su fin al entrar a la fase cognitiva, es decir, la fase de la reflexión sobre sí mismo. En esta fase el arte ha llegado a la igualdad con la filosofía, *primus inter pares*, y no tiene ya nada que temer de ella. Danto al igual que Hegel en su momento, prorrumpe en una exclamación entusiasta similar: “El arte es libre de prescribirse las innumerables metas y objetivos que pueda encontrar en esta nueva y embriagadora fase. Por lo que respecta al arte, vivimos en una maravillosa época de pluralismo”.³⁰ El arte comparte hoy esta característica con la cultura posmoderna pues el mismo pluralismo, con el que hay que aprender a vivir, se está dando

27 DANTO, A. C. *Die philosophische Entmündigung der Kunst. Op. cit.*, p. 12.

28 *Ibidem*, p. 17.

29 *Idem*.

30 *Ibidem*, p. 13.

en la moral, la política, la teoría de la historia y la ciencia. El pluralismo siempre estará amenazado de relativismo, pero este peligro no debe desacreditar la excelencia del pluralismo y su sostén: el espíritu de ponderación y la práctica del juicio reflexionante. Una motivación de esta naturaleza deja percibir Danto cuando tras la euforia de afirmar que esta es una gran época para el arte, tiembla la exclamación con un discreto contrapeso: época tan grande para el arte no es lo mismo que época para gran arte. En Danto y en Hegel aflora al final un humanismo del arte: “En cierto sentido, las condiciones poshistóricas del arte lo retrotraerán a las necesidades del hombre”.³¹

La dictadura de lo estético puro sumió el arte moderno en una teleología de prueba continua de sí mismo que lo paralizó en la resolución de problemas formales; el arte poshistórico ha reorientado su devenir. Si las consideraciones formales en la apreciación de las obras de arte ya no son lo central, el arte puede reanudar su capacidad de acicate y de respuesta a las inquietudes humanas fundamentales.

Medellín, abril de 1997

31 *Ibidem*, p. 21.

educação

e FILOSOFIA

REVISTA SEMESTRAL DOS DEPARTAMENTOS DE FILOSOFIA, FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO E PRINCÍPIOS E ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, MG, BRASIL

DIRETORIA

Diretor: *Geraldo Inácio Filho*
Secretária: *Myrtes Dias da Cunha*
Tesoureira: *Marisilda Sacani Sancevero*

ASSESSORIA TÉCNICA: *Lúcia Mosqueira de Oliveira Vieira*

DIRETOR DE EDITORAÇÃO: *Regina Célia de Santis Feltran*

DIRETOR DE DIVULGAÇÃO: *Marcio Chaves-Tannus*

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Chizzotti
Emiko Uemura
Jefferson Ildefonso da Silva
Maria Luisa B. Sousa
Marisa Lomônaco de Paula Naves
Rafael Cordeiro Silva
Thelma Silveira M.L. Fonseca

CONSULTORES

Antônio Joaquim Severino
Constança Terezinha Marcondes César
Dietmar K. Pfeiffer
Marcelo Dascal
Newton Carneiro Affonso da Costa
Raul Fernet-Betancourt
Salma Tannus Muchail
Tiago Adão Lara

COLABORAÇÕES

artigos, notas e resenhas inéditas e pedido de assinaturas enviar para:

Secretaria da Revista "Educação e Filosofia"
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves D'Ávila, s/nº - Campus Sta. Mônica, Bloco U, Sala 1U06
Caixa Postal 593
38400-902 - Uberlândia, MG, Brasil - Fone: (034) 235-2888, Ramal: 252

Assinatura anual (2 números): 12,00

ESTRATEGIAS DE UBICACIÓN

Arte colombiano después del arte moderno

Por: **Luis Fernando Valencia**
Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. *El artículo se ocupa de las circunstancias peculiares que identifican el arte colombiano después del arte moderno. Para esto resulta de gran importancia la discusión alrededor del problema del "fin del arte" y su relación con la modernidad, pues es necesario hacer una reflexión filosófica a propósito de la idea del fin del arte para comprender los lineamientos del arte moderno, cuyas concepciones del arte, del artista, del contenido y de la forma, son una de las consecuencias históricas de los planteamientos hegelianos delineados en sus Lecciones de Estética. Así se sitúa la pregunta por las características que identifican el arte colombiano después de la modernidad dentro de una realidad históricamente configurada, cuyos rasgos internos son consecuencia de la discusión generada alrededor de los planteamientos sobre el fin del arte.*

PALABRAS CLAVE. *Fin del arte, Arte moderno, Arte colombiano.*

SUMMARY. *The article aims to expose the circumstances identifying Colombian art after modern art. The author recalls the philosophical reflection about the end of art, which is important to understand modernity and modern art, whose concepts on art, artist, context and form are derived from Hegel's Lessons of Aesthetics. Hence, Colombian art after modernity and its features are studied in its condition of historical reality.*

KEY WORDS. *End of Art, Modern Art, Colombian Art.*

Toda la problemática que alude a lo que en este seminario hemos denominado "El fin del arte", proviene de las *Lecciones de Estética*¹ de Hegel dictadas en Heidelberg y Berlín en el período comprendido entre 1817 y 1829, poco antes de su muerte. Cuando el lector se prepara para leer el escrito más monumental sobre la estética moderna, y el esfuerzo humano más impactante para situar el arte como parte de un sistema filosófico, Hegel suelta su veredicto: "Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado".² Inicialmente en 1901, luego en 1906 y finalmente en 1933, Benedetto Croce interpreta la tesis hegeliana como el fin histórico del arte, como la "muerte del arte", erróneamente apoyado, sin lugar a dudas, en el tránsito que hacen el arte, la religión y la filosofía hacia el espíritu absoluto. Esta lectura de Croce, cuando era una de las figuras más destacadas de la teoría del arte de principios del presente siglo, encendió una polémica particularmente amplia en Italia. Antonio Banfi,³ otro italiano, refutó las propuestas de Croce al descartar que el sistema hegeliano, para preservarse, tendría que consumir el fin del arte. Importantes escritos de la estética contemporánea se han manifestado frente a lo que ahora llamamos con más cautela el "carácter pretérito del arte" en Hegel. Lo relevante de todo esto reside en la

1 HEGEL, G.W.F. *Estética*. Barcelona: Península, 1989.

2 *Ibidem*, vol I, p. 17.

3 BANFI, Antonio. *Filosofía del arte*. Barcelona: Península, 1987. p. 234-247.

dialéctica que este tema del fin del arte genera: muerte y vida, cuerpo y espíritu, sentimiento y razón, sensibilidad e intelecto,⁴ y otros temas que el pensamiento actual no puede plantearse simplemente como antípodas, nos llevan a formularnos una pregunta crucial: ¿qué es el arte hoy?

Pero como siempre sucede con Hegel, “esa infernal máquina dialéctica” como se refirió a él Derrida, él mismo aclaró para siempre su confianza en el arte. En un pasaje, hablando de la disolución de la forma romántica, nos dice: “en tercer lugar habremos de referirnos al punto de vista desde el cual el arte está en condiciones de actuar todavía hoy”.⁵ Si ya Hegel había decretado el fin del arte en la misma introducción de su *Estética*, como sostienen sus equivocados intérpretes, no podría resucitarlo en la cuarta parte final de su coherente sistema, sin dañar definitivamente la espléndida arquitectura de su monumental obra. Cuando Hegel sitúa el arte en los tres reinos del espíritu absoluto, junto con la religión y la filosofía, le asigna el papel de presentar la verdad para la conciencia en la forma de una configuración sensible.⁶ Después de entender el crucial papel que Hegel le encomienda al arte, su definición de él como “la apariencia sensible de la idea” nos queda clara: el arte es la idea hecha forma, en otras palabras, la idea que se sabe, saber sensible. Pero como Hegel abandonó el arte como primer momento en el desarrollo de su trámite hacia el “absoluto” y consideró que “sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada en el elemento de la obra de arte”, colocando más allá de él la religión y la filosofía, Croce pensó que Hegel había declarado el fin del arte, y es aquí donde los críticos e historiadores contemporáneos le pasan a Hegel la “cuenta de cobro”,⁷ declarando su irrelevancia para la situación contemporánea. Olvidan, pues, que la materialización sensible de la idea, papel del arte en el esquema hegeliano, hace parte del espíritu en toda su dignidad, su verdad y su universalidad.⁸

Si se descarta que el fin del arte pueda darse por el despliegue de las tres esferas hacia lo absoluto, surge otro equívoco que no se da ya en este tránsito sino en el interior del arte mismo, a través del desarrollo histórico que Hegel plantea como las tres formas fundamentales del arte: simbólica, clásica y romántica. Para Hegel, la manera como se van presentando las relaciones entre contenido y forma, determina los momentos que desarrollan el arte hacia el “ideal”. El primer momento es el arte simbólico, caracterizado por un desajuste entre forma y significado, entre una apariencia finita y un sentido infinito, que para Hegel se da en el arte oriental preclásico y sobretodo en la arquitectura egipcia. Esta forma simbólica se agota y se disuelve en lo que para Hegel será la unidad perfecta

4 FORMAGGIO, Dino. *La muerte del arte y la estética*. México: Grijalbo, 1992. p. 30.

5 HEGEL, G.W.F. *Estética*. *Op. cit.*, vol II, p. 162.

6 *Ibidem*, vol I, p. 93.

7 Acertada expresión de Javier Domínguez al comentar esta situación.

8 JARQUE, Vicente. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. vol. I. Madrid: Visor, 1996. p. 229.

entre forma y contenido, la concertación total entre espíritu y materia: es el universo clásico del arte griego que tiene para Hegel su máxima expresión en la escultura de este período. La tercera forma del desarrollo del ideal en las formas del arte bello, es la forma romántica, que corresponde al comienzo de la era cristiana y cuyas manifestaciones por excelencia son la pintura, la música y la poesía. Si la arquitectura era lo más cercano a lo natural y de rotunda presencia física en el arte simbólico oriental, la forma romántica invierte este esquema, pues la pintura, la música y la poesía son altamente desmaterializadas, pero ahora más cerca de una realidad interior relacionada con una exterioridad inadecuada para manifestar todo lo que el espíritu puede y quiere decir. Al final de este trayecto, Hegel también plantea la disolución de la forma romántica: ahí, precisamente, vuelve a surgir el fantasma del arte como cosa del pasado, y el de la muerte del arte en Hegel.

Lo interesante del planteamiento hegeliano es que en el recorrido del arte simbólico al clásico, de éste al romántico, y hasta el final de la forma romántica del arte, Hegel no decreta el fin del arte, sino que, por el contrario, deja al artista en absoluta libertad: “El estar atado a un contenido especial y a una única forma de representación adecuada a esa materia es ya un hecho pasado para los artistas actuales”.⁹ Como puede verse claramente, la expresión “es ya un hecho pasado” tiene una connotación positiva, pues le permite al artista adoptar contenido y representación de acuerdo con sus propios intereses e independientemente de formas impuestas. Pero lo que definitivamente sí resulta asombroso es que Hegel haya previsto la estrategia contemporánea, más allá del arte moderno, del uso de aspectos históricos que a través del arte actual aún son significativos para nosotros. Es decir, que se adelantó a lo que sucedió en el arte cuando terminaron las vanguardias históricas, aproximadamente al final de los sesentas. Veamos esta cita que nos llena de perplejidad, cuando se refiere al artista posromántico: “bajo ese aspecto él usa el acopio de imágenes, maneras de configuración y anteriores formas de arte que de por sí son indiferentes para él y sólo se hacen importantes cuando le parecen las más adecuadas precisamente para ésta o la otra materia”.¹⁰ Hegel critica a los franceses por trasladar a su suelo héroes griegos, romanos y hasta peruanos, convertidos en personalidades francesas de la época. Pero no los censura por haber acudido al pasado sino por realizarlo frívolamente: “semejante trasladar al presente del arte nada tendría de malo”.¹¹ Queda claro, entonces, que en la búsqueda del ideal y en sus tres formas de representación y disolución, no existe ninguna sentencia que decrete el fin del arte.

No hay duda, y no es necesario darle muchas vueltas, de que el arte que muere en Hegel es el arte clásico. En el fragmento que citamos al principio: “Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros

9 HEGEL, G.W.F. *Estética. Op. cit.*, vol II, p. 170.

10 *Ibidem*, p. 170.

11 *Ibidem*, p. 172.

un destino pasado”, la parte clave es la frase “por lo que se refiere a su destino supremo”. El destino supremo del arte era para Hegel el arte griego, pero no por una cuestión de gusto personal, sino por su concepción de la religión¹² que para él era la verdad revelada. Bajo este concepto, un arte que sea al mismo tiempo religión, en el que el artista fuese creador de sus propios dioses, tenía que ser para Hegel el arte supremo. Lo importante de esta tesis del fin del arte –la muerte de ese grandioso equilibrio entre materia y espíritu¹³ que se dio en el arte clásico griego–, es el establecimiento de un paradigma dado en un momento decisivo de la historia del arte. Nuestro juego teórico consiste en ver en qué sentido ha cambiado la relación entre materia y espíritu al finalizar el arte griego. Todo el sistema estético hegeliano es la variación, en uno u otro sentido, de las dosis que acompañan en el arte estos dos elementos. Desde esa riqueza interpretativa en sus múltiples variantes, Hegel construyó su historia universal del arte. Después de Hegel nos toca aceptar sus increíbles previsiones y confrontar cuáles han sido las vicisitudes del sujeto, del contenido y de la forma, para llegar a este estado de cosas en que nos encontramos ahora, y señalar en el arte colombiano las circunstancias peculiares que lo identifican. El proyecto moderno que se inicia en los días de la Ilustración, a mediados del siglo XVIII, recibe en este siglo tantos elementos impredecibles que tenemos que asistir a un nuevo estado de cosas. El fin del arte y su relación con esta modernidad adquieren gran importancia para el desarrollo de estas notas.

El fin del arte, sería, de acuerdo con Vattimo: “una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger”.¹⁴ Lo que definitivamente no podría anticipar la modernidad desde 1750 es lo que se ha llamado la “universalización del dominio de la información”. Lo que ha pasado con los medios de comunicación masivos, ha tenido importantes e impactantes consecuencias estéticas. Una de ellas sería el fin del arte, pues la estetización de la vida cotidiana que proponen los medios volvería inútil el arte. Obviamente esta tesis es descartable, pues la reflexión que produce la publicidad es baldía frente al valor cultural que todo arte de calidad genera. Pero lo que sí es claro es que ese fin de la metafísica es definitivamente la quiebra del proyecto moderno y que hemos entrado, a pesar de los espíritus resistentes, en una “condición posmoderna”. Pero no se trata aquí de analizar cuáles son las características de esta situación. Es desde el arte mismo, y en este caso desde el arte colombiano, que veremos reflejadas estas circunstancias, pero no asumidas como una generalización que supuestamente se está dando en el ámbito global, sino asumidas desde nuestra peculiar manera colombiana de afrontar el fenómeno artístico. El arte colombiano del presente siglo tiene una característica que lo diferencia de otras zonas del continente mas influenciadas directamente y sin mediaciones por el arte internacional. En Colombia, los artistas han manejado **estrategias de ubicación** que,

12 JARQUE, Vicente. *Op. cit.*, p. 230.

13 ARGULLOL, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus, 1994. p. 155.

14 VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. México: Gedisa, 1986. p. 50.

sin desconocer el fenómeno universal, buscan expresión de contenidos que atañen al acontecer nacional en la búsqueda de elementos que permitan ampliar la reflexión y el pensamiento que congrega a una comunidad.

La modernidad no es algo que podemos tirar por la borda con el gesto orondo de algo que se nos antoja inútil. Heidegger nos ha enseñado que para salir de ella tenemos que sufrir una convalecencia, pues la metafísica, cuya última basa es la modernidad, ha dominado el pensamiento desde Platón.¹⁵ No puede darse en Colombia una posmodernidad igual a la manifestada en los países que pasaron de una sociedad industrial avanzada a un estado completamente telemático, informatizado. Creo que en nuestro país se da una “tensión esencial”¹⁶ entre modernidad y posmodernidad, al alcanzar una mezcla propia de elementos que permanecen en lo moderno, por ejemplo, la situación política, y un más allá de la modernidad, en lo avanzado de los medios de comunicación masiva y en general de todo lo que tiene que ver con comunicaciones. En el arte colombiano la situación es particularmente dramática, pues no se trata de decir quiénes son modernos y quiénes posmodernos, sino, según creo, cuáles artistas lograron comprender las complejidades de este decisivo cambio de época. Gran cantidad de artistas colombianos, fuertes en su momento, han quedado definitivamente a la zaga debido a su falta de comprensión de este cambio dramático que, para bien o para mal, nos ha tocado vivir. Pensemos en los artistas gráficos de los sesentas de marcado acento político, en los conceptuales de los setentas que irrumpieron con gran fuerza, en los epígonos criollos de la transvanguardia y en el neoexpresionismo de los ochenta e incluso en los artistas de los noventas que vieron en las instalaciones la panacea. Todos han desaparecido por un presupuesto inherente al arte y sus artistas: la comprensión de una época como problema universal, y la estrategia de ubicación en un contexto como problema local y regional.

El conjunto de obras que se propone, corresponde a artistas que han sabido mantenerse en esa tensión esencial entre modernidad y posmodernidad. Son artistas que han comprendido que: 1. cualquier producto artístico es un producto cultural,¹⁷ y por lo tanto enfrentan el papel de la cultura propia en el contexto global. 2. Asumen, sin importar el grado de actualidad o de intempestividad, tradiciones locales, nacionales o regionales, corriendo el riesgo de perecer en la anécdota, o superarla como en el caso de los artistas que nos ocupan. 3. La búsqueda de sentido de sus propuestas están articuladas sobre el conocimiento de los factores técnicos, mediáticos e informáticos. Este conocimiento es más un saber activo que un deseo tardovanguardista de vincular estas técnicas a sus obras. 4. Poseen una conciencia de las diferencias, de la alteridad del pensamiento actual que

15 Este problema de las relaciones entre modernidad y posmodernidad se ha tratado más ampliamente en una charla denominada *Modernidad y posmodernidad en la cultura contemporánea*, dictada en un Seminario en la Organización de Estados Iberoamericanos, OEI, en Bogotá, estableciendo relaciones filosóficas más que analizando las consecuencias estéticas.

16 Nombre de un libro de Thomas S. Kuhn.

17 THIEBAUT, Carlos. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. p. 314.

permite una reflexión sobre la autoimagen y sobre los problemas de identidad. 5. Sus obras no buscan desesperadamente la pertenencia “al lenguaje universal” sino su inscripción en los múltiples lenguajes, en los juegos de lenguaje de cuño wittgensteiniano cuya crónica nos ha narrado la filosofía de los años veinte, desde Humboldt hasta Heidegger. 6. Particularizar, contextualizar y materializar es un nuevo orden de lo concreto y personal que puede saltar por medio de la operación artística al orden universal (eco del juicio reflexionante en Kant).¹⁸ 7. Ha desaparecido en sus obras ese énfasis en el sujeto creador, en el genio articulador de sentido que permanece en su buhardilla cerca del pináculo de los dioses. Más bien contra un romanticismo tardío y trasnochado que cree en la vigencia del sujeto prepotente y su ironía, las obras permanecen en un pensamiento no enfático que permite al espectador un acercamiento “más allá del sujeto”.¹⁹ Y 8. No hay ninguna restricción en visitar la historia, en ir a ese arsenal de lo humano para ponerlo a palpitar bajo nuestro propio cielo patrio.



Beatriz González. *¡Vive la France!* 1975

Beatriz González es cabeza y figura de este conjunto. El fin de la modernidad es también el final de lo que llamamos historia universal del arte, pues ahora la reconocemos como la historia del arte europeo de utilidad muy limitada²⁰ como para abarcar el fenómeno artístico contemporáneo. Beatriz González, por ser artista, no renuncia a su papel de intelectual²¹ y desde el principio de su obra, en el primer lustro de los sesenta, su trabajo nos

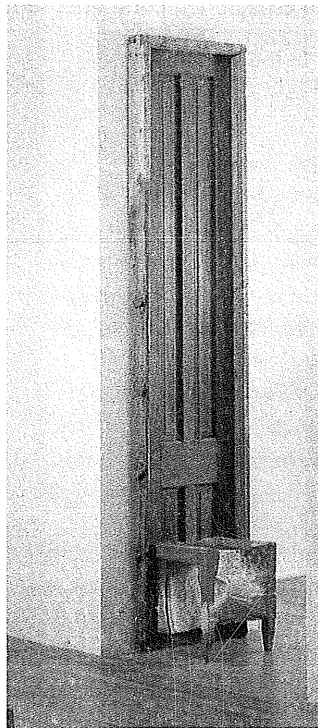
¹⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹⁹ Nombre de un libro de Gianni Vattimo.

²⁰ BELTING, Hans. **El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte.** En: *Revista Humboldt*. No. 116. Bonn, 1996. p. 47.

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1975. p. 607.

ha mostrado que Europa es el lugar en el que se ha cerrado un ciclo de una historia particular del arte, no de la historia universal del arte.²² Esa tensión esencial entre una modernidad que finaliza y los estertores de ese colosal proyecto, eso, exactamente eso, es la obra de Beatriz González desde el mismísimo comienzo de su trabajo hasta la actualidad. No existe ninguna obra en Colombia que haya manejado unas estrategias de ubicación más lúcidas, pues siempre evitó la coartada de darle al arte de occidente la dosis de exotismo que una cultura decadente necesita y busca en las ofertas tercermundistas. Desde las versiones de *La rendición de Breda* de Velázquez, pasando por las *Encajeras* de Veermer, continuando con su envío a la Bienal de Venecia, punto totalmente esclarecedor del mapa que trazamos, hasta su última obra sobre *Los colores de la muerte*, la obra de Beatriz González representa el paradigma visual de todo el derrumbamiento del arte como “ciencia europea”²³ y el acceso a una nueva geografía de la historia del arte, que su misma obra se encargó de allanar. Una obra que sea netamente colombiana y que al mismo tiempo aúne las tensiones, el tono y la intención del trasegar de cuatro décadas, es de por sí un privilegio para la historia de un país y una excepcional bitácora visual sobre la perplejidad del acontecimiento nacional.



Doris Salcedo. *La casa viuda I.* 1992-4

22 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 46.

23 ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 602.

Apoyada también en los sucesos que constituyen la violencia demencial e indiscriminada de un país, Doris Salcedo levanta el espacio plástico-político más sólido y asentado que se ha realizado en Colombia. El sujeto que apenas se esboza en el arte simbólico egipcio, que convive inconscientemente con los dioses griegos, que se afirma definitivamente en la exacerbada conciencia moderna de la ironía romántica, se desvanece, en el trabajo de Doris, en el “campo problemático de la diferencia”²⁴ delezuziana, en la multiplicidad fragmentada de una unidad perdida para siempre, en una identidad, no ya individual sino dividida, extendida sobre un territorio del cual emerge lo expresivo para reconstruir un territorio, para crear sentido como último acto de lucidez sobre la cresta del abismo. También la forma que de la solidez de la pirámide egipcia se esfuma un poco al permanecer como ideal de la adecuada estatuaría griega, y se desmaterializa aún más en la pintura moderna, explota en la *casa viuda*, por ejemplo, en un espacio vacío, un vacío significante y desolado, donde aparecen ya sólo los vestigios de lo humano, entonces: “podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”.²⁵ De las palabras de las víctimas, de los objetos involucrados en la masacre, surge ese bloque ascético, compuesto espacio-temporal que “violenta el pensamiento”.²⁶



Miguel Ángel Rojas. *Ayer como hoy*. 1993

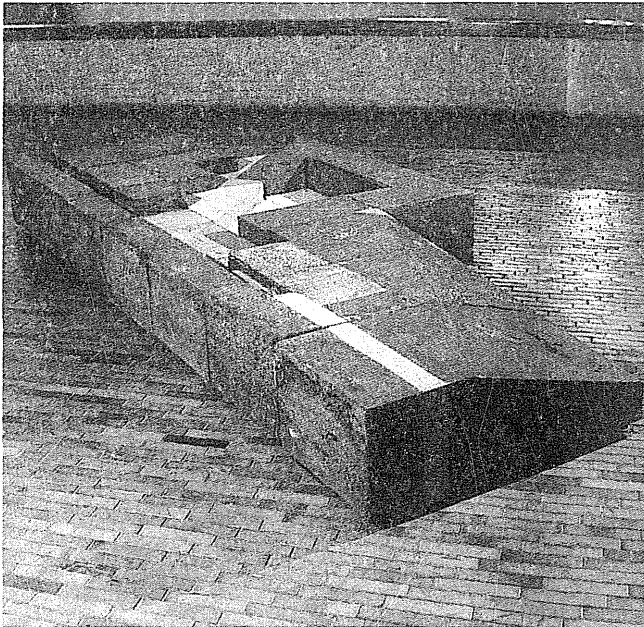
Si Beatriz González confronta el país desde el hecho público y Doris Salcedo desde el hecho político, Miguel Ángel Rojas lo hace desde lo más interno de su fuero subjetivo.

24 Deleuze trata este concepto al considerar los términos actual/virtual, el cual resulta fundamental para entender el campo operativo del arte en sus teorías.

25 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1985. Cfr. nota 33.

26 PARDO, José Luis. *Deleuze: violentar el pensamiento*. Bogotá: Cíncel, 1992.

Pero la individualidad subjetiva no se resuelve simplemente en el gesto afirmativo existencial sino en otro sentido, y este es el aporte fundamental de la obra de Miguel Ángel, quien se refiere a la tradición cultural que vive en él y se empeña en la búsqueda de memorias y rastros que van configurando la existencia de una nación. La importancia del trabajo surge porque la búsqueda de estas huellas no se lleva a cabo como una investigación histórica de campo, sino a través de los acontecimientos individuales que marcan la experiencia personal del artista. En este deleznable terreno de lo personal, Miguel Ángel Rojas no sólo trasciende lo anecdótico íntimo sino que logra levantar un mundo personal ubicado en una “tierra”²⁷ nacional; todo esto, además, sin ningún *revival* chauvinista, sino dentro de la contemporaneidad de su lenguaje. Esa relación entre subjetividad y tradición, con una expresión tan plástica y visual como aparece en la obra de Miguel Ángel Rojas, ubica su trabajo en el debate contemporáneo de globalización y regionalización²⁸ particularmente logrado en sus *revelados parciales*. En Miguel Ángel el recurso a lo subjetivo garantiza la aparición de lo universalmente humano donde las palabras “minoría”, “enclave”, “reserva”, perderían todo sentido frente a un arte que después de los dioses y dios, es del hombre para el hombre.²⁹



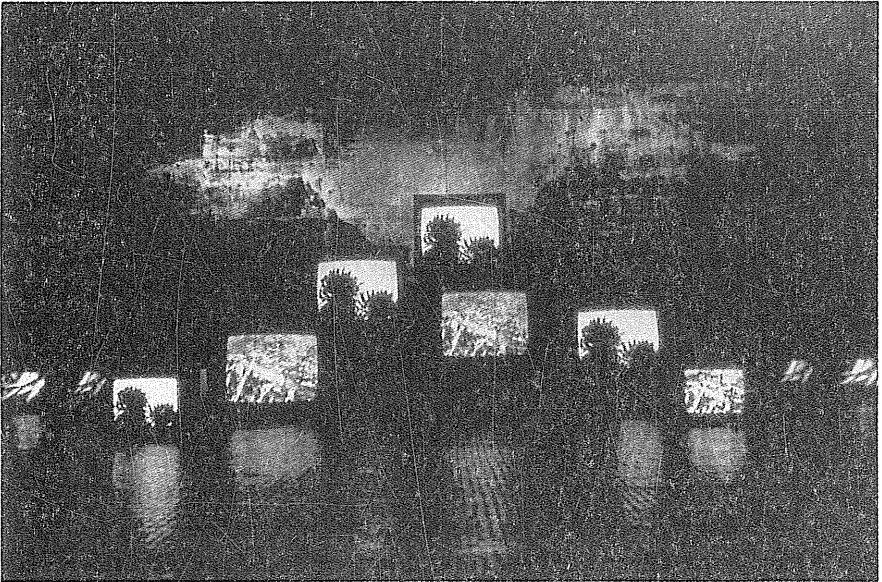
Germán Botero. *Guaca*. 1996

27 HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1995. p. 59.

28 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista*. En: *Quinta Bienal de La Habana. Catálogo*, 1994. p. 40.

29 HEGEL, G.W.F. *Estética. Op. cit.*, vol II, p. 172.

Frente a los tres hechos mencionados: público, político y subjetivo, el trabajo de Germán Botero representa el hecho regional. Todo el arte occidental moderno creó un sólo espacio: el que representa el pensamiento eurocéntrico. Toda la obra de Botero, después de finalizar su período moderno, es un trabajo similar a lo que realiza Beatriz González con la historia universal del arte. Pero se trata ahora de una rigurosa investigación sobre el espacio cultural de determinadas comunidades, que a través de sus manifestaciones tecnológicas o artísticas han hecho explícito un mundo.³⁰ El Carmen de Viboral, Aguadas, San Agustín, el Tolima pre-industrial, son regiones cuyo espacio aparece en las obras de Botero. La importancia del espacio americano no viene ahora vía el tipismo indigenista, ni a través del turismo multinacional extasiado ante el espacio del Cuzco. La obra de Botero pone ante nuestros ojos la grandeza y dignidad de unas culturas de tradiciones milenarias que ya no necesitan ser reconocidas por esquemas que para comprenderlas las reducen a otro sistema “universal”, sino que son puestas a nuestra consideración por medio de un lenguaje de una actualidad evidente y bajo el establecimiento de sus propios parámetros. La solvencia espacial de las obras de Botero es signo de la fortaleza de sus investigaciones, pues su trabajo va más allá de la creación de un espacio de alteridad, como podría verlo la óptica europea, al crear un espacio autónomo cuyo valor reside en sus cualidades intrínsecas, en las que una comunidad reconoce su pasado y su presente comunes.



José Alejandro Restrepo. *El paso del Quindío.* 1996

30 VALENCIA, Luis Fernando. *Materia y Memoria. Catálogo Exposición Individual de Germán Botero*, Mam, 1996.

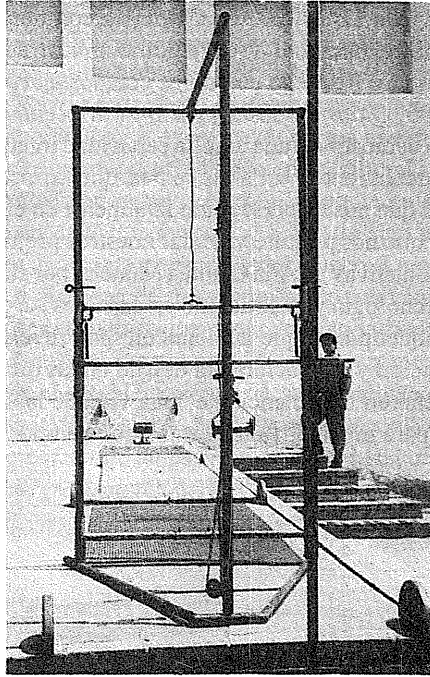
Ana Claudia Múnera y José Alejandro Restrepo, son dos artistas de disímiles intereses que trabajan la video-instalación en Colombia con obras de amplia presencia y fuerte impacto en el ámbito nacional y en algunas muestras internacionales donde comienzan a figurar. Alejandro Restrepo con obras como *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, 1995; *Quiasma*, 1995 y *Atrio y nave central*, 1996, reciente premio en la Bienal de Bogotá, ha demostrado una amplia capacidad interpretativa tanto de hechos históricos como de acontecimientos urbanos, en la que su trabajo se deshace de ese historicismo del siglo XIX que nos ha perseguido fatalmente en el presente siglo, y plantea más bien una historicidad que nos permite vincular nuestros prejuicios y revisar la historia de las supuestas visiones “objetivas”.³¹ Ana Claudia Múnera, por su parte y en otra dirección, sitúa el arte y la vida, la tecnología y lo cotidiano en espacios cargados de evocaciones, de memorias individuales arquetípicas, que súbitamente nos revelan las profundas huellas que los procesos de educación y formación han dejado en las diferentes etapas de nuestra vida. Instalaciones que refieren la paciencia de “una vida de labor”, tejidas en un tiempo detenido: “y canto lento, para mí solo, vagos cantos que compongo mientras espero”.³²



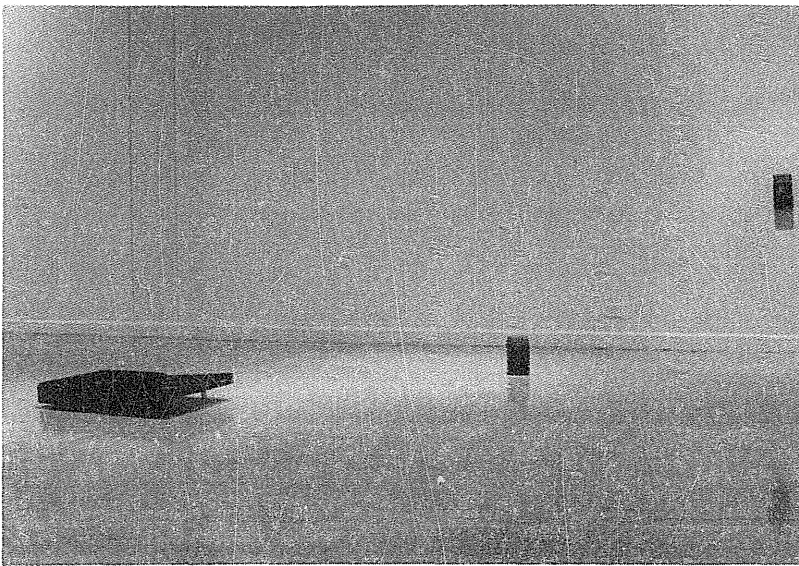
Ana Claudia Múnera. *Mesita*. 1995

31 Este concepto de historicidad ha sido expuesto por Hans-Georg Gadamer en su obra principal: *Verdad y Método*.

32 PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1996. p. 30.

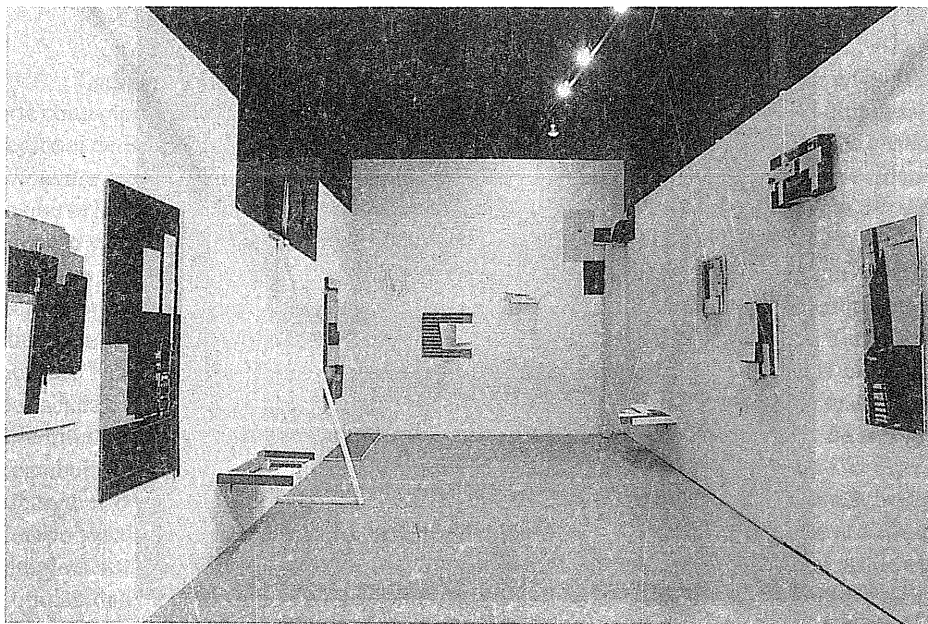


Bernardo Salcedo. *Intervención.* 1993-4



Luis Fernando Peláez. *Lluvia.* 1996

Bernardo Salcedo pertenece al pequeño grupo de artistas colombianos que sobrevivió al cambio epocal que se ha mencionado. Su exposición: Instituciones, intervenciones y objetos mostró su plena vigencia y su particular capacidad para nombrar un país, Colombia, aún poseído por la grandilocuencia y aferrado a su judicialidad retórica. En las obras de Salcedo no existe un sentido. Por el contrario, sus fuertes asociaciones nos llevan, como diría Foucault,³³ allí donde el sentido desaparece para irrumpir en perplejidad. En el último Salón Nacional, 1996, donde las obras modernas aparecían como una ingenuidad notoria, las casas y objetos de Salcedo lucían perfectamente adecuadas a la complejidad plástica contemporánea. La misma complejidad que trabaja la obra de Luis Fernando Peláez, pero en una dirección diferente. Peláez construye el espacio poético-visual más sobrio y sólido del acontecer plástico en Colombia. Su trabajo afronta la temporalidad desde una instancia interior y subjetiva y la materializa, sorprendentemente, en piezas y objetos contundentes, pero sutiles y de una presencia “histórica”. Una instalación de Peláez, su exposición *Lluvia*, por ejemplo, nos muestra la “actualidad de lo bello”³⁴ y nos hace evidente la sentencia de Sócrates en el *Philebo*: “la potencia del bien ha buscado refugio en la naturaleza de lo bello”³⁵. Frente a lo que se desmorona, ante lo que el tiempo y nuestra finitud destruye, Peláez lo suspende en un presente eterno.



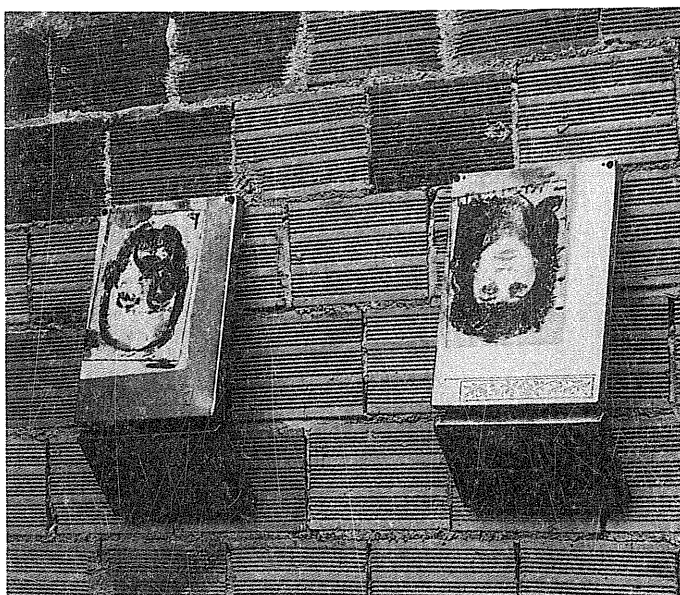
Danilo Dueñas. *Trailer Exhibition*. 1996

33 FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*

34 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

35 PLATÓN. *Philebo*. 64 d.

Danilo Dueñas presentó en el XXXVI Salón Nacional de Artistas la reflexión más inquietante sobre el momento que vive el arte contemporáneo, no sólo en relación con la museografía sino también con el artista como sujeto protagonista y generador de su obra. Por la profundidad para pensar y visualizar este problema, era, de lejos, el primer premio del Salón. Desgraciadamente no figuró ni siquiera en las menciones. La importancia de esta obra radica en su visualidad posmetafísica, es decir en el debilitamiento de un artista que no procede según un orden de ideas y más bien se acoge, como dice Baudrillard, a una lógica que procede del objeto.³⁶ La deconstrucción crítica de la institución “museo occidental” que logra Dueñas en esta impactante obra, manifiesta el carácter limitado del museo moderno³⁷ para albergar todo el arte producido en una sociedad de medios de comunicación masivos. *Triailer Exhibition* con un parapeto escenográfico que crea su propia arquitectura, nos llama la atención sobre la independencia del arte, incluso de la arquitectura que lo acoge. También el arte, si quiere crear valor cultural, tiene que independizarse de los circuitos de producción y distribución vigentes cuando obedecen sólo a criterios comerciales, y crear su propia estructura. Lo que logra esta magnífica obra es llevar el estado de cosas a su punto, es decir, manifestar lo que quieren decir los artistas, expresarlo con total independencia, y correr, felizmente en este caso, con todos los riesgos.³⁸

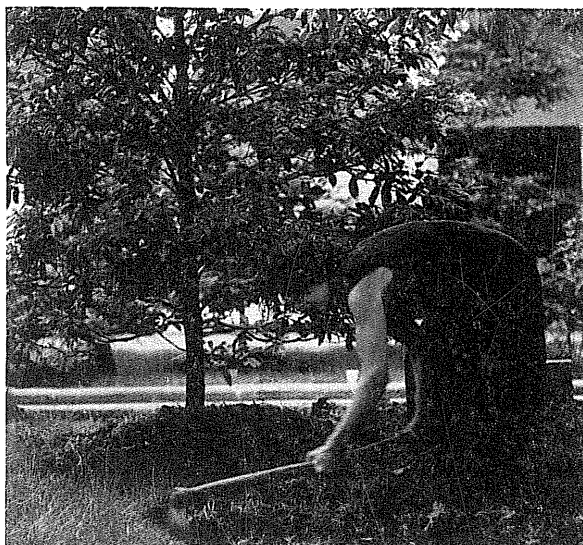


Victor Laignelet. Muro de lamentos. 1996

36 BAUDRILLARD, Jean. **Ilusión y desilusión estéticas.** En: *Letra internacional*. No. 39, 1994.

37 La revista *Letra Internacional*, No. 46, tiene una extensa sección dedicada al tema de los museos modernos y al arte contemporáneo.

38 DANTO, Arthur C. **El final del arte.** En: *Revista El Paseante*. 1995. p. 23-25.

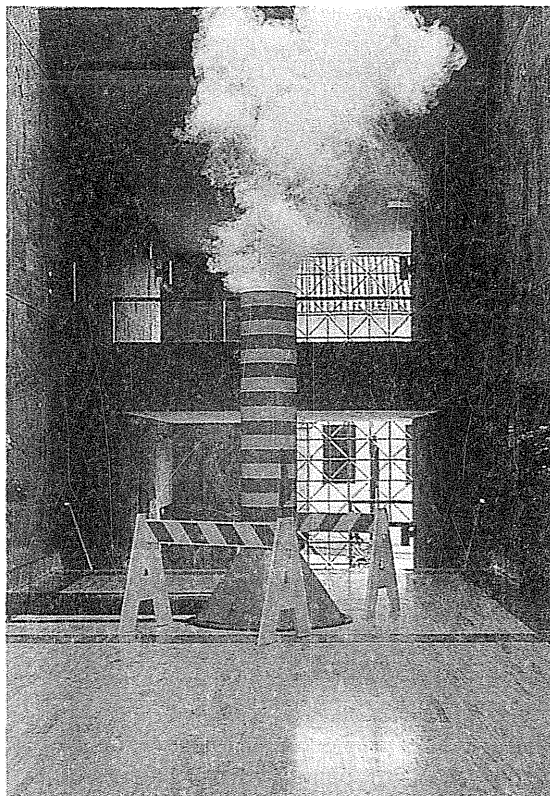


Maria T. Hincapié. *Esta tierra es mi cuerpo*. 1992

También Víctor Laignelet trabaja en el ámbito visual la problemática que envuelve el arte contemporáneo, particularmente la pintura,³⁹ como lo mostró en su obra del último salón regional de Bogotá: *Durante la construcción, la leche, y la miel de abejas son dos grandes alimentos para la naturaleza*. Los propios pintores han sido los que han puesto en evidencia lo que se ha denominado la crisis de la pintura, y Laignelet, sin atender a problemas de estilo, proceso y coherencias aparentes, lo ha puesto en escena con valor y crudeza. En *Muro de lamentos* se continuó con la intención anterior, pues un muro en obra negra crea una impresionante mutación en las estructuras existentes.⁴⁰ Obviamente esta obra tendría mayor fuerza en una estructura museal tradicional, y no en la desapacible Corferias. Tampoco la obra de María Teresa Hincapié necesita del equipamiento museográfico; sus obras más destacadas, en las que emplea su cuerpo en espacios vacíos, crean, por medio de su ascetismo y lentitud, obras poseídas de fuerte espiritualidad, pues la vigorosa expresión de su figura deambula silueteada por un entorno desmaterializado. El cuerpo rapta el espacio, el espacio alberga el cuerpo, y de esa correspondencia biunívoca surge lo sagrado, lo sublime. El cuerpo puede exigirse hasta el límite, aun en la contemplación, como en la acción que simplemente miraba un bodegón haciendo rondas alrededor. Y se exige hasta el límite en la cotidianidad de la labor doméstica: *Una cosa es una cosa*, o en la alucinada visión de una sociedad posnatural, *Divina proporción*, 1996, definitivamente derrotada por el hormigón armado.

39 VALENCIA, Luis Fernando. *Filosofía y posmodernidad en las artes plásticas colombianas*. XXXVI Salón, Colcultura, Bogotá. 1996.

40 ULRICH OBRIST, Hans. *Estrategias móviles*. En: *Letra Internacional*, No. 46, 1996.



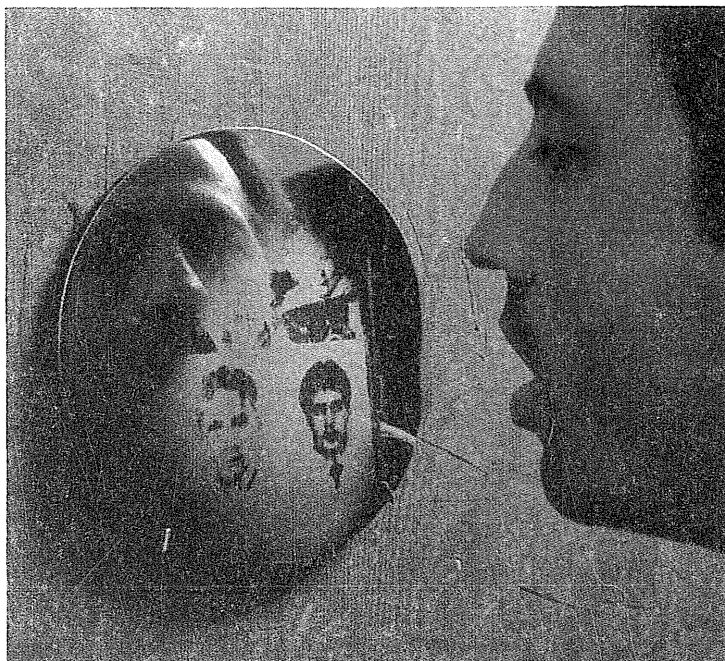
Elías Heim. *Extractor de atmósferas acumuladas.* 1994

En 1992, Elías Heim con dos obras, *La maestra de Celán* y *Entrenador para curadores*, obtuvo el primer premio de la Bienal de Bogotá. No había ninguna duda de que estábamos ante una obra escultórica inédita en la visualidad tridimensional en Colombia, y ante la visión más refrescante de la escultura colombiana en el corrido de la década de los noventa. Lo sorprendente del trabajo de Heim es que no cuestiona el espacio museal, y si se quiere el aspecto general de las piezas es moderno. Lo verdaderamente impactante es la manera como las obras se insertan en el museo, lo comunican con el exterior, instalan un juego, lo inauguran, virtual e imaginado, con el espacio y la arquitectura del museo.⁴¹ La obra *Consolador de espacios solitarios...* exhibida en la V Bienal de Bogotá, lucía espléndida y majestuosa en extraña comunión con la obra arquitectónica de Salmona. Está claro que Heim no le marcha a la denominada “coartada del museo moderno”⁴², es decir, a buscar la preservación de lo que está amenazado por la pérdida, y más bien, en otro sentido, el museo, con sus piezas,

41 “Juego” en el sentido de “juegos de lenguaje” de Wittgenstein.

42 KEENAN, Thomas. **Los límites del museo.** En: *Letra Internacional*, No. 46, 1996.

pierde ese hábito de epitafio y cementerio que inevitablemente se respira en el museo como institución creada para “conservar los tesoros del arte milenario.” También es intrigante y tiene cierto *suspense*⁴³ que una pieza funcione maravillosamente para no producir nada.



Oscar Muñoz. *Aliento*. 1996

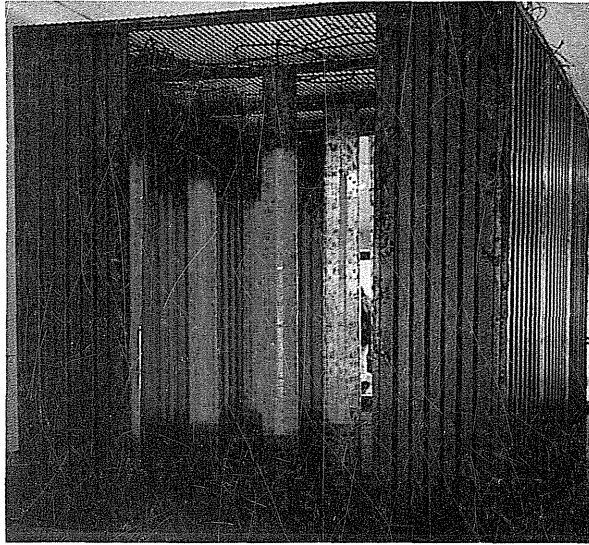
Toda la obra visual de Óscar Muñoz, desde los *Inquilinatos* hasta *Aliento* de la V Bienal, pasando por los *Ambulatorio* de su última exposición individual en Bogotá, 1996, es un descomunal proyecto de deconstrucción de la imagen moderna. Deconstrucción en el sentido manifestado por Derrida, claro está, de traer a escena oposiciones jerárquicas: literal/metafórico, realidad/ficción,⁴⁴ sacando la imagen, en el caso de Muñoz, de los terrenos delimitados y seguros de su apariencia rotunda y lanzándola al caos impredecible de lo opalescente, a la aventura de lo transparente, a la perplejidad de lo difuso, y a la extraña solidez de lo espectral. Una “apariencia sensible”⁴⁵ tan desmaterializada como la obra de Óscar Muñoz, sitúa su trabajo cerca del pensamiento sin renunciar a la conmoción

43 Truffaut hablando de Hitchcock.

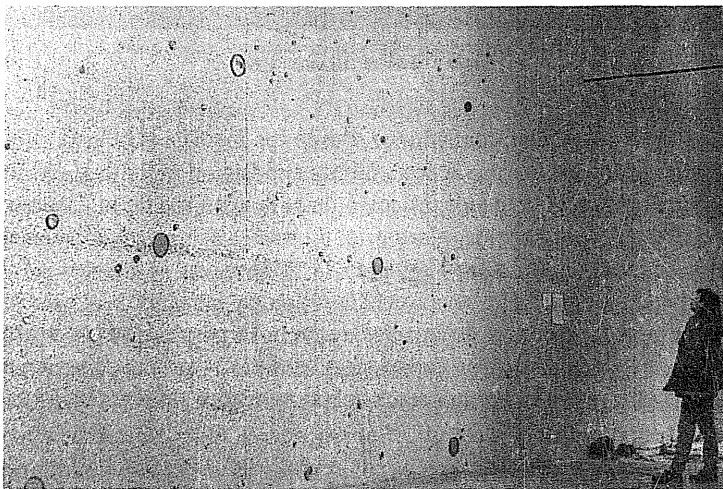
44 DE PERETTI, Cristina. **Las barricadas de la deconstrucción.** En: *Revista de documentación Anthropos*, Derrida, No. 93.

45 “Apariencia sensible de la idea” es la definición del arte en Hegel.

de lo emotivo. Pero si en Óscar Muñoz, el asombro viene por la disolución de la forma, en Fernando Arias sucede todo lo contrario: la forma construida muestra la disolución de la vida. El tipo de pensamiento que erige la obra de Arias no proviene de sus artificios formales sino de su aparente disposición “científica”. Una verdad que no es “mostrada”,⁴⁶ sino “demostrada” como lo hace Arias, suscita intensas reflexiones sobre nuestra finitud.

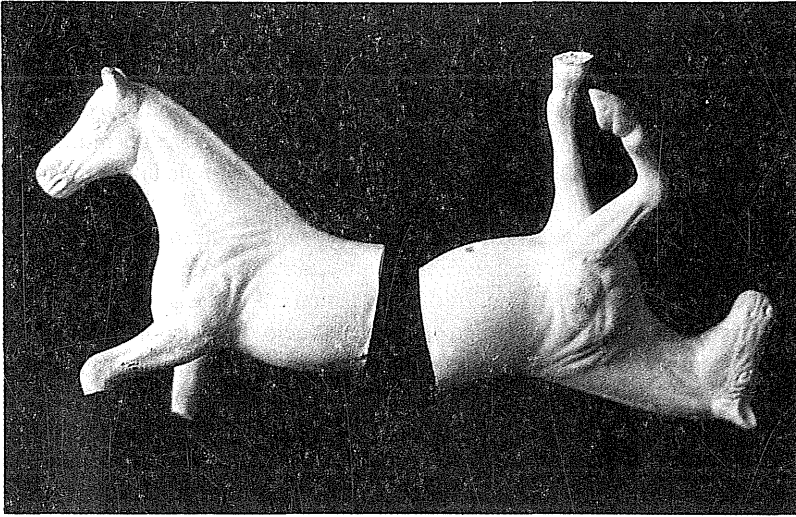


Fernando Arias. *Cuarto frío.* 1993



Luis Fernando Roldán. *Sabrosito ya.* 1996

46 En términos generales, la demostración es propia del arte; la demostración, de la ciencia.

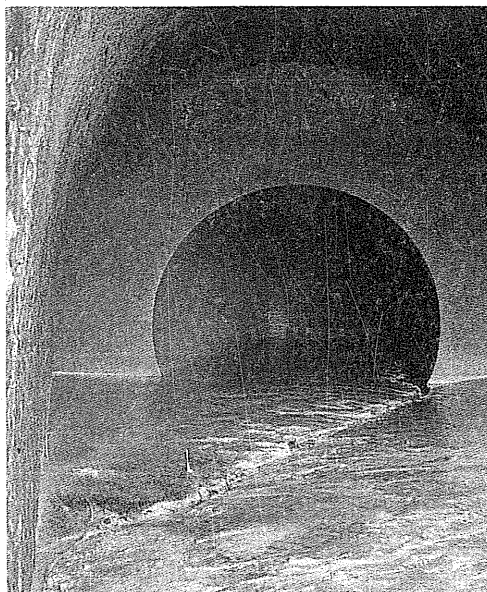


Mario Opazo. *Icaro González.* 1996



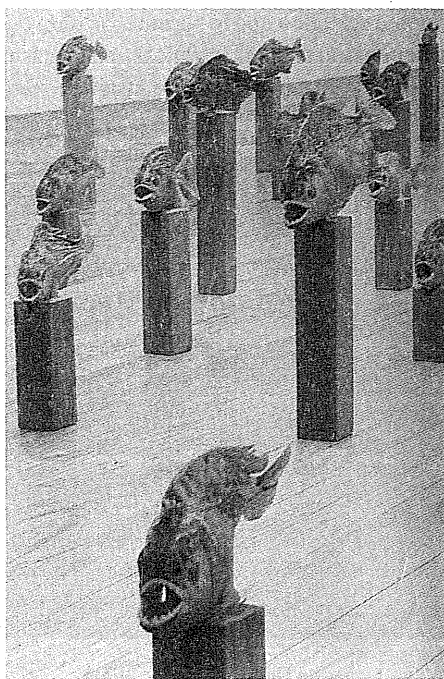
Carlos Jacanamijoy. *Despertares.* 1995

Luis Fernando Roldán con su obra *Calendario*, premio en el XXXVI Salón Nacional de Artistas, puso en evidencia su solvencia para afrontar los problemas contemporáneos de la pintura, pero no desde los reclamos de los críticos a la obsolescencia de la pintura, sino desde el interior de su hacer como artista y pintor. Una bitácora cotidiana de 365 días, a la manera de “lo que queda del día”, se despliega imponente sobre un mural que en sus proporciones abarca el campo visual del espectador. Cada pequeña unidad, metáfora de la construcción de un país, hecho a pedazos, de violentos pasajes de luz y sombra, de ideas “brillantes” sin desarrollo, de negros y blancos profundos de lo inane. Pero si esta es Colombia, Mario Opazo levanta a través de acontecimientos anecdóticos en Cuba, sobre el campo minado del bloqueo, la dignidad espiritual de una nación por encima de su apariencia gris y ruinoso. Causa impacto el espacio vacío donde sobrevive una economía de mínimo sustento y la dureza ambiental sobre las que se erigen los principios morales de un país que vive a pesar del ataque del Imperio. También emerge de la obra de Carlos Jacanamijoy, un país oculto por años, 500 años inéditos condenados a un exilio. Una pintura sin concesiones al exotismo del “otro” que sigue siendo una visión eurocéntrica disfrazada. Emerge entonces, la imagen de lo exuberante, pero desde la exuberancia misma y por un vocero autorizado por su experiencia genuina. La magia deviene porque lo ancestral lo propicia marcando una identidad que se refiere a un entorno socio-cultural⁴⁷ olvidado por el supuesto “progreso”.



Juan Fernando Herrán. *Transformaciones geográficas.* 1996

47 MOLINA, Juan Antonio. *Arte e individuo en la periferia de la posmodernidad.* Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana, 1994. p. 270.



Maria Fernanda Cardoso. Piraña. 1992

Aunque Juan Fernando Herrán había trabajado instalaciones de sugerentes relaciones entre “naturaleza y artefacto”,⁴⁸ su reciente exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango *Transformaciones geográficas, 1995-96*, deja en claro la envergadura de su proyecto plástico y los resultados ya alcanzados. En esta instalación sobre la infraestructura de Londres — alcantarillas, cloacas y todo el entramado de evacuación de aguas residuales—, Herrán logra la dinamización de lugares⁴⁹ aparentemente proscritos, en donde narración e imagen describen, como si lo hicieran frente a un paisaje sublime, el curso y las vicisitudes de un mundo inmundo.⁵⁰ Las improntas en gigantescas láminas de plomo de barcazas del siglo XIX, son unos grabados tridimensionales conmovedores como también lo es el aspecto general de toda la sala. Ahí mismo estaban, en la sala contigua, las pirañas disecadas de María Fernanda Cardoso. Buena parte de la producción de María Fernanda está relacionada con animales. Ese otro nosotros que es el animal, esa conciencia de nuestra irracionalidad que representan los animales,⁵¹ está presente en los trabajos de una de las escultoras que ha

48 Obra de Gillo Dorfles.

49 ULRICH OBRIST, Hans. *Op. cit.*

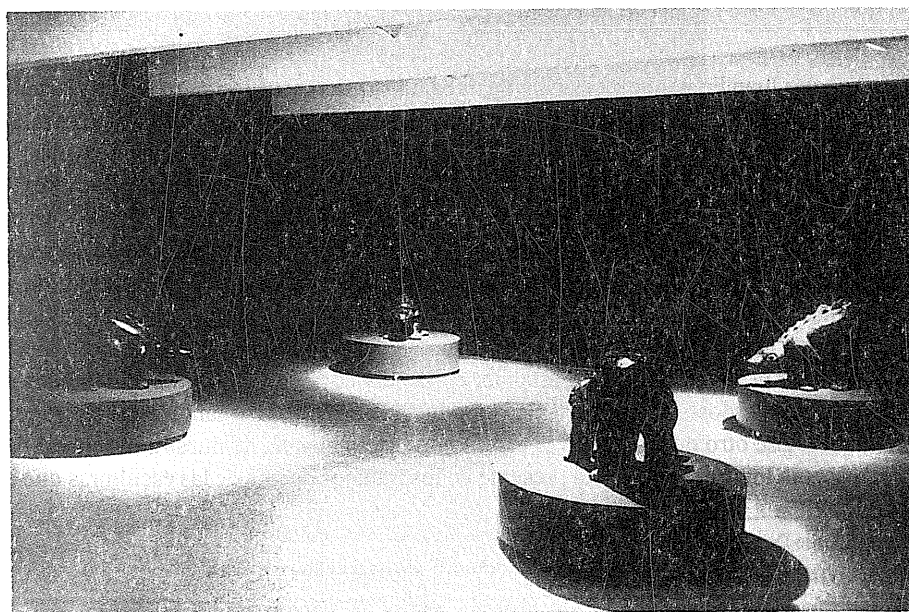
50 Pronunciamento de Baltazar Gracián.

51 BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*

abierto una inédita vía al trabajo tridimensional en Colombia, pues su obra ha forjado un ámbito espacial particularmente ecléctico que le permite, de obra en obra, sorprender por los diferentes sentidos a donde apuntan sus realizaciones. Las piezas de María Fernanda están íntimamente relacionadas con los espacios, logrando instalaciones de gran potencia visual.



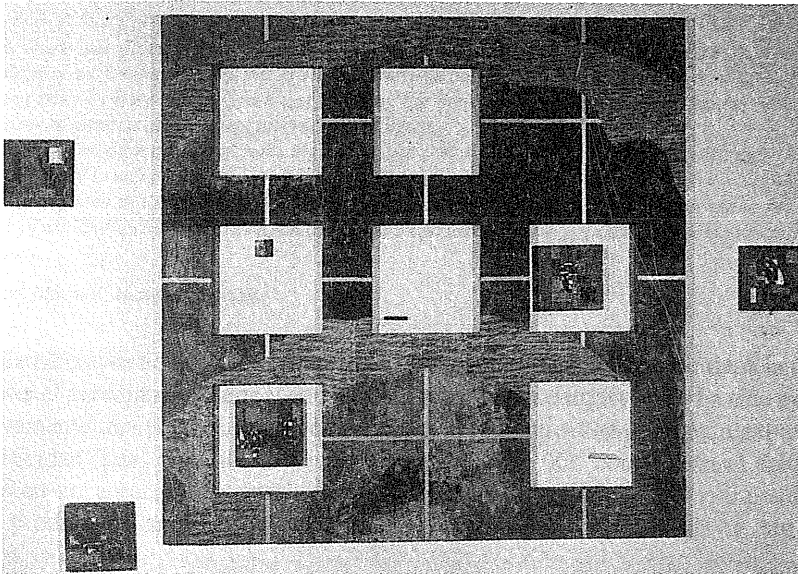
Consuelo Gómez. *Bodegón.* 1993



Nadín Ospina. *Divos.* 1995



Eduardo Pradilla. *Relato breve para niños.* 1996



Carlos Salas. *Cometa.* 1993

Finalmente, faltarían por mencionar los trabajos de Consuelo Gómez, Nadín Ospina, Eduardo Pradilla y Carlos Salas. Consuelo Gómez trabaja piezas de impecable factura con una observación aguda sobre los procesos de elaboración de todo tipo de amoblamiento que después transformará en exquisitas obras, en las que la crudeza del material le da el toque definitivo para no dejar instalar los objetos en lo decorativo. Nadín Ospina en su obra *Divos*, indaga el espacio del museo y las perversas mutaciones que causan sus

exhibiciones asépticas, adoptando mejor las “estrategias móviles”⁵² de Deleuze: “en medio de las cosas, en el centro de nada”. Después de las actitudes anti-museo de los sesenta y setenta, es preferible con las mismas armas del museo, poner en evidencia sus muchas veces equivocados señalamientos. Eduardo Pradilla con su *Relato breve para niños*, una combinación de imágenes impresas y objetos reales, hace un convincente montaje de las relaciones entre imagen y realidad, confirmando, casi con pasmo para el espectador, que, en un primer momento, los objetos reales que rodean las fotografías son ignorados completamente por el público. Las teorías de Baudrillard sobre la “desilusión estética”⁵³ son interesantes referencias de esta puesta en escena “teórica”. Carlos Salas con sus últimas e inmensas obras del XXXVI Salón Nacional y de la V Bienal de Bogotá, deconstruye la modernidad, al igual que Ospina con el museo, pero bajo sus propios parámetros. Todo el arte moderno vaga fragmentado en un universo de citas, pero con una conformación espacial que nos sitúa claramente en lo que hemos llamado “después de la modernidad”.

52 ULRICH OBRIST, Hans. *Op. cit.*

53 BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*

IMAGEN Y CONOCIMIENTO, LA MÍMESIS COMO CATEGORÍA UNIVERSAL *

Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Contra la opinión generalizada de que la "mimesis" deja de ser un paradigma del arte a partir del siglo XVIII, este artículo, inspirado en una idea general de Gadamer, intenta mostrar su vigencia apoyándose para ello en una revisión de los textos griegos fundadores de la teoría y en otras fuentes que dan fe de la evolución del concepto en la estética occidental.*

Muy lejos de la desfiguración moderna, que lo redujo a la simple copia de apariencias sensibles, el concepto original de "mimesis" alude a un hacer paralelo con la naturaleza: se fundamenta, por un lado, en la noción pitagórica del orden universal presente en el movimiento de los cuerpos celestes, así como en el alma humana y en la belleza de las obras de arte, y, por otro, en la noción aristotélica de "reconocimiento" como un volver a conocer que deja de lado todo lo inesencial.

PALABRAS CLAVES. *Mimesis, conocimiento, imagen.*

SUMMARY. *There is a widespread opinion according to which since the XVIII century mimesis is no longer a paradigm of art. On the contrary, this article inspired on a basic idea of H. G. Gadamer, presents its prevalence starting from a review of the Greek text founding the theory of art and from other sources related to the evolution of mimesis as a concept in western aesthetics.*

Far from the modern distortion reducing mimesis to a mere replica of sensitive appearances, the original concept meant to make a parallel to nature. It is founded, on the one hand, on the pitagoric idea of universal order manifested in the movement of heavenly bodies as much as in the human soul and in the beauty of works of art, and on the other hand, on the aristotelean idea of "re-cognition" that sets aside what is non-essential.

KEY WORDS. *Mimesis, knowledge, image*

Se ha convertido en un lugar común afirmar que en la estética kantiana la mimesis deja de ser el paradigma del arte y que la caducidad de esta antigua teoría ha sido ratificada definitivamente tras el afianzamiento de la noción romántica del arte como expresión de la subjetividad. Las vanguardias de principios del siglo XX convertirán el ataque a la mimesis en un argumento central, que les permitirá desvalorizar indiscriminadamente toda la producción artística del pasado: sus consignas se repiten todavía, sin mucha reflexión.

Contra la corriente y las expectativas en curso, el filósofo Hans-Georg Gadamer ha mostrado la necesidad de replantear la mimesis y ha invocado este antiguo concepto como una ayuda para la mejor comprensión del arte. El presente texto intenta desmontar los

* El presente texto es una sinopsis del trabajo de investigación titulado: *Imagen y Conocimiento. La mimesis en las Artes Plásticas*, realizado por la autora para optar al título de maestría en Estética y Filosofía del Arte. Las citas entre paréntesis se refieren a la *Poética* de Aristóteles, en la versión de Aguilar, Madrid, 1973. Las referencias bibliográficas de los otros autores citados aparecen en las notas de pie de página.

equivocos acumulados en torno al tema de la mimesis –que ha tenido nefastas consecuencias para la valoración contemporánea de la tradición artística– examinando, a la luz de los planteamientos de Gadamer, los aspectos cognoscitivos y creativos de la vieja teoría.

Se impone entonces, para el cumplimiento de nuestros objetivos, remontarnos al origen pre-platónico del concepto en cuestión, y hacer un seguimiento de su evolución a través de la historia. Descubriremos, en primer lugar, que la palabra “mimesis” se aplicaba a la acción de los celebrantes en los rituales de las fiestas dionisiacas, y que, dado que de estas fiestas agrarias surgirá el teatro, el trabajo de los actores mantendrá el mismo carácter místico y ritual y recibirá también el mismo nombre. *Mimesis*, en su origen, no significa otra cosa que llevar a la representación el mundo suprasensible de los dioses.

La comunidad pitagórica aportará otra variante del concepto, consecuente con el carácter científico y religioso de su filosofía: mimesis, para los pitagóricos, es el modo en que las cosas se parecen al número. De acuerdo con sus ideas, las cosas son “imitación” de los números porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de números pares.

La mimesis pitagórica no alude por lo tanto a la imitación de las formas visibles, sino que hace presente la regularidad, el orden y la armonía que rige todo el universo y que se manifiesta en los distintos niveles de existencia; con el espíritu de este significado la mimesis pitagórica acuña la teoría musical griega del siglo V a.C., constituyéndose así en la fuente de la que beberá Platón.

En sus famosos *Diálogos*, Platón aplica por primera vez el término *mimesis* a todas las artes; su versión del concepto es la más rica en matices, pero es al mismo tiempo la que presenta mayor ambigüedad y mayores problemas para la interpretación.

Pese a que en el *Ion* Platón ha definido a los artistas como “seres alados y divinos” que sirven de mensajeros entre dioses y hombres, llamados en el *Banquete* seres inmortales que se engendran en el espíritu, a que en *El Sofista* ha reconocido la posibilidad de una imitación sabia frente a una “doxomimética”, y a que en las *Leyes* y en el libro III de la *República* ha reconocido el papel fundamental que tiene el arte en la educación, y recomendado específicamente “la imitación pura del hombre de bien” (397 d), en el libro X de la *República* plantea un ataque frontal a los artistas, que es al mismo tiempo una condena total de la mimesis (597 - 601 b).

Apoyado en una trivialización exagerada de la pintura, que no se sostiene como verdad histórica, Platón rechaza a los poetas precisamente por ser imitadores del mundo sensible que ya es imitación de las ideas, la verdadera realidad; su quehacer es simple

producción de apariencias y, por lo tanto, engaño, prestidigitación, embrujamiento, que está muy lejos de la verdad.

Tal contradicción entre la célebre condena a los poetas y el resto de la obra platónica, ha motivado muchas polémicas y especulaciones; el filósofo H. G. Gadamer, entre otros, ha interpretado este pasaje como una estrategia argumentativa que sirve a una vehemente defensa de la naciente filosofía frente al poder del mito en un debate sobre el Estado ideal; es preciso entenderlo así, y ubicarnos en el contexto del diálogo para no sumarnos a quienes han considerado a Platón “el enemigo del arte”, y poder reconocer el gran aporte que con sus ideas sobre la belleza, hizo a la reflexión estética de todos los tiempos.

La filosofía neoplatónica no solamente rectificará la degradación ontológica de la mimesis que aparece en el libro X de la *República*, sino que, mediante un desarrollo de la metafísica de lo bello y de la metafísica de la luz, logrará darle coherencia a las nociones estéticas que en Platón eran ambiguas y oscuras: por ejemplo, en el siglo III d.C., Plotino dirá que las artes “no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que se remontan a las razones de las cuales ha surgido la propia naturaleza” (*Eneadas* V,8,1); en su filosofía se reconoce que el arte pertenece al ámbito de la idealización y de lo espiritual, y se le atribuye la función ontológica que Platón había asignado a la belleza: ser mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible.

En la obra aristotélica se define al arte, de manera clara y explícita, como mimesis sin que quepa ya ninguna ambigüedad ni sentido peyorativo; ser “imitación” es el rasgo que permite diferenciar la poesía y las demás actividades que luego se llamarán “Arte”, de las otras *téchne* que se practicaban en la *polis* griega: “el poeta es imitador, exactamente igual que lo es el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes” (*Poética*, 1460 b). No hay imitación de hechos particulares, sino de lo genérico, lo modélico y lo universal; por eso, piensa Aristóteles, la poesía es más filosófica que la historia (1451 a).

Reconociendo la posibilidad de diferentes tipos de mimesis, Aristóteles le concede mayor importancia a la tragedia, imitación de acciones elevadas y que posee mayor ritmo y musicalidad. Esta mimesis idealizada, que es imitación de esencias y valores universales, es la mimesis auténticamente griega, y la que a través de la filosofía de Santo Tomás de Aquino llegará hasta el Renacimiento; allí surgirá de nuevo como una revelación y se convertirá en el concepto básico de la teoría del arte.

Ghiberti, Alberti, Leonardo, y en general, los artistas y teóricos del siglo XV, están de acuerdo en que no existe un camino más seguro hacia la belleza que la imitación de la naturaleza, entendida ahora como la necesidad que tiene el artista de estudiar, analizar, investigar el mundo visible, reconocer su racionalidad y descubrir las leyes matemáticas que están en la base de lo creado; arte y ciencia están indisolublemente unidos en la mimesis renacentista.

Pero también en el Renacimiento surge una nueva faceta de la mimesis, que configurará más adelante el mayor cambio en la historia del concepto: se trata de imitar, ya no directamente a la naturaleza, sino a aquellos que fueron sus mejores imitadores: los antiguos. Esta “mimesis vuelta sobre sí misma” que supone un amplio conocimiento del arte y de su función en la sociedad, será acogida con gran entusiasmo por las academias, instituciones oficiales encargadas de reglamentar la producción artística, que surgirán a partir del siglo XVII, y que impondrán cada vez con mayor rigor la interpretación literal de la imitación del lejano arte clásico, convirtiendo la mimesis en una estética normativa que se concentra en aspectos técnicos y formales, y a partir de la cual surgirán obras parecidas al admirado arte de la antigüedad griega, pero desprovistas de su sublimidad y su gracia.

A fines del siglo XVIII, cuando Kant escribe su *Crítica del Juicio* ya comienza a hacerse evidente la crisis de esa “gran teoría del arte” que fue la teoría de la mimesis. Frente a las estéticas doctrinarias de las academias, Kant asume la legitimación filosófica de la autonomía de lo estético; “no existe una ciencia de lo bello”,¹ dice categóricamente; lo estético no puede obedecer a normas o conceptos de la razón; el juicio estético es un juicio reflexionante, esto es, un juicio subjetivo, no lógico, no práctico, desinteresado por la existencia del objeto; se da en él un juego libre de todas las facultades cognitivas, comandado por una de ellas, la imaginación.

La libertad de la imaginación es un concepto fundamental en la estética kantiana, que del “juicio de gusto puro” pasa a la recepción y a la producción del arte. La obra de arte expone conceptos del entendimiento, pero mantiene siempre en su apariencia el sentimiento de libertad respecto de todas las reglas. Kant se vale de su concepto del “genio” para salvaguardar esa libertad de la imaginación en la producción artística; el genio es el artista, el sujeto creador: “la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”.² La obra del genio debe ser fuente, comienzo, producción original. Kant opone estratégicamente la originalidad del genio al concepto académico de imitación: el genio debe confrontarse con los modelos, no para imitarlos sino para rivalizar con ellos y despertar en sí mismo el sentimiento de la propia originalidad.

La estética kantiana tiene un carácter fronterizo: aunque en términos generales se articula con los conceptos y valores del clasicismo de su época, surgen en ella ideas novedosas que permiten considerarla como el punto de partida de la estética romántica, que desencadena el comienzo de una revolución continua en el arte hasta nuestros días. En el énfasis kantiano de la libertad de la imaginación para la recepción y la producción del arte, en la conceptualización de lo sublime que conoce experiencias estéticas independientes de lo bello y lo perfecto, y en su noción de las “ideas estéticas” que van más allá de la experiencia, y que aunque no pueden ser agotadas por ningún lenguaje le deparan su

1 KANT, Manuel. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1973. § 44, p. 277.

2 *Ibidem*, § 46, p. 279.

espíritu a los lenguajes artísticos, los voceros del Romanticismo encontrarán la justificación filosófica del nuevo paradigma de la expresión que se opondrá en el futuro al paradigma de la mimesis, considerando el dominio de la representación de la belleza objetiva.

Aunque no faltan voces autorizadas que entiendan todavía el sentido original de la mimesis, como es el caso de Goethe y Schelling, la decadencia de la antigua teoría es palpable a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En la *Estética* de Hegel, la noción de que el arte es imitación de la naturaleza, es entendida como “un principio demasiado general y abstracto” que es inaceptable por cuanto solamente es aplicable a las artes figurativas, o se le confunde con la búsqueda de la “mera exactitud” [...] “Simple imitación de lo dado”.³ Capitalizada por el academicismo francés, hacia finales del siglo XIX la teoría clásica de la mimesis ha sufrido su máxima reducción; se la interpreta de la manera más obvia y literal y se la utiliza para justificar un arte comercial, naturalista y mediocre, que ha sido unánimemente rechazado por artistas, críticos e historiadores.

Las vanguardias de comienzos del siglo XX reaccionan airadamente contra el “arte burgués” patrocinado por las academias; como ese arte ha sido identificado con el principio de la imitación de la naturaleza, la mimesis adquiere a partir de entonces un sentido peyorativo, y se convierte en el blanco de todos los ataques. El manifiesto futurista, por ejemplo, propone “despreciar toda forma de imitación y exaltar toda forma de originalidad”.⁴ Apollinaire, por su parte, escribe en 1913 que “el cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación sino de pensamiento que tiende a elevarse hacia la creación”.⁵

La mimesis artística, que en su origen dio cuenta cabal del vínculo sagrado del hombre con el universo, que cobijó la inmensa riqueza de 24 siglos de producción artística, que pudo ser interpretada como representación del orden y la armonía de los cuerpos celestes, como manifestación de esencias universales y valores espirituales, como analogía, correspondencia o afinidad entre los diversos niveles del cosmos, como trabajo paralelo del artista humano y el creador del mundo, o como investigación de las estructuras y leyes de la naturaleza, ha sido reducida a un puñado de recetas para reproducir el parecido empírico de las cosas en la pintura y la escultura. Ahora se habla del arte “mimético” como un arte de ilusiones ópticas, que simplemente describe, narra anécdotas, o da cuenta de una habilidad artesanal, que de todas maneras ha sido superada por la cámara fotográfica.

Ante tal interpretación reductora de la mimesis, todo el arte del pasado, que fue creado bajo su tutela, queda completamente desvalorizado: no sorprende que artistas como

3 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989. p. 36-37.

4 DE MICHELHI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, p. 378.

5 *Ibidem*, p. 365. Véase también: G.A. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa) 1994, p. 30.

Marinethi hayan declarado que los museos son mausoleos y que todos ellos deberían desaparecer bajo las aguas.⁶

Pese al enfático rechazo del que es objeto la mimesis por parte de las vanguardias, el problema fundamental que dio origen a la antigua teoría, es decir, el problema de la relación entre el arte y la realidad, sigue siendo un asunto clave en el arte contemporáneo, y de ello dan fe los mas importantes artistas del siglo XX; Kandinsky considera que entre realismo y abstracción se puede trazar un signo de igualdad, y que la pintura que él defiende no excluye la unión con la naturaleza, sino que la hace más grande e intensa: “La pintura abstracta abandona la piel de la naturaleza, pero no sus leyes”.⁷ En relación con el cubismo, Leger afirmará que “una pintura realista en el sentido más alto de la palabra empieza a nacer y no se detendrá tan pronto”.⁸ Análogamente, Mondrian argumenta que la imagen abstracta es real “porque el contenido y la apariencia de las cosas han sido desvelados”,⁹ su “nueva imagen” expresa la relación original que domina todas las relaciones de la naturaleza. Klee buscará la “imagen esencial” de la creación que se mueve hacia el pasado y hacia el futuro: él piensa que el artista moderno debe enfrentarse a la naturaleza con mirada penetrante, y llegar a las fuentes del todo: lo que surja de allí, llámese sueño, idea o fantasía, debe tomarse seriamente: “serán realidades”.¹⁰

El arte del siglo XX se ha definido en buena parte por oposición a la mimesis. Se ha repetido insistentemente que el arte ya no es imitación, sino creación del artista, expresión de mundos subjetivos o construcción de realidades autónomas. Pues bien, examinar estos conceptos nos podrá servir para encarar -como propone Gadamer- la antigua teoría mimética desde una visión contemporánea; y podremos comenzar recurriendo al cuestionamiento que hace el mismo filósofo de las nociones de originalidad y creación, tan caras a nuestro tiempo: “el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre”.¹¹ Gadamer argumenta que ni la elección del material ni la configuración de la materia elegida son producto de la libre arbitrariedad del artista, y que el mundo que éste representa en sus obras nunca es un mundo extraño, ajeno a los espectadores, porque él mismo se encuentra inmerso en una tradición cultural de la cual ni siquiera una conciencia enajenada logra liberarse: siempre se da una continuidad de sentido que reúne la obra de arte con el mundo de la existencia;

6 *Ibidem*, p. 374.

7 Cfr. JESS, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 108.

8 Cfr. DE MICHELLI, Mario. *Op. cit.*, p. 219.

9 MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Valencia, 1983, p. 29.

10 KLEE, Paul. *Sobre el arte moderno*. Publicación del Museo de Arte Moderno y de la UNAL de Colombia. Bogotá: CEMAV, divulgación cultural UNAL, 1988, p. 35.

11 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1991. p. 180.

la invención del artista es “representación de una verdad común” que vincula también al artista; en la mayoría de los casos, anota David Estrada, “la originalidad se muestra en la manera como se ha utilizado lo ya existente”.¹²

Con el auge de las tendencias expresionistas y neoexpresionistas, el concepto de expresión ha desempeñado un papel protagónico en el siglo XX. Se ha definido como la comunicación de sentimientos que hace el artista a través de su obra, y se considera como un rasgo característico del arte moderno. No obstante, aunque en la estética clásica predomina la búsqueda de lo racional, el elemento irracional-expresivo tiene una presencia constante en el pensamiento sobre el arte y en el arte mismo. Recordemos, a propósito, esa “fuerza magnética” que en el *Ion* de Platón se compara con la piedra de Heraclea, y que se transmite a través de una larga cadena, desde el poeta, pasando por el rapsoda, hasta el último de sus oyentes. Nociones como la de “la locura divina”, atribuida a los artistas, o la de la belleza como resplandor, iluminación repentina, tienen que ver tanto con el reconocimiento de la transmisión de emociones por parte del arte, como con el temor de Platón frente al poder de los artistas, el cual lo lleva a establecer en la *República* las normas más estrictas que pudieran imponerse a su actividad.

Ha sido unánimemente reconocido el carácter profundamente expresivo del arte de la Edad Media, y no otra cosa podría haber resultado, si lo que el artista se proponía era “imitar” las ideas que habitaban en su alma; también es evidente el predominio de lo emocional en el arte helenístico, en el manierismo y en la “imitación” de mundos celestiales que hace el barroco.

Aunque no se puede negar el énfasis que a partir de Kant y del Romanticismo ha tenido el elemento expresivo del arte, es necesario reconocer su presencia en las obras y en la estética regidos por el paradigma de la mimesis. Un aporte importante de Nietzsche a la teoría artística contemporánea, fue precisamente el hacernos ver que en la tragedia griega, y en todo arte verdadero, además del elemento racional “apolíneo”, existe otro componente irracional, emocional, la “fuerza desprovista de forma”, que él denominó “instinto dionisiaco”; la obra de arte, según Nietzsche, resulta de una alianza misteriosa y compleja de esos dos “instintos enemigos”.¹³

Si la expresión es manifestación del sentir subjetivo, la “construcción” ha sido concebida como la manera en que se hace presente la racionalidad en el arte. Para Dieter Jähnig¹⁴ es “ordenación de mundo”, formación de estructuras intencionales que estatuyen espacio y tiempo, y establecen modos de proporcionalidad y ritmo, mientras Theodor

12 ESTRADA, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988. p. 293.

13 NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. p. 143.

14 JÄHNIG, Dieter. *Historia del mundo, historia del arte*. México: FCE, 1982. p. 18-55.

Adorno la define en su estética como “Reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior”,¹⁵ y la equipara con el concepto renacentista de composición. Gadamer, por su parte, denomina “transformación en una construcción” al giro por el cual el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte. La obra de arte es construcción, porque se ha elevado por encima de la realidad: “aquello que es fragmentado y desordenado se convierte, por la acción del arte, en la representación de un mundo íntegro”.¹⁶

¿Cómo no recordar, frente a todas estas reflexiones contemporáneas sobre el concepto estético de construcción, las premisas básicas de la mimesis griega? Lo primero que nos viene a la mente, es la noción de orden cósmico, de relación de todas las cosas con el número, que estaba a la base de la mimesis pitagórica; el carácter mimético de la música radicaba precisamente en que la regularidad de sus intervalos se podía asimilar a la regularidad de los movimientos de los cuerpos celestes. De la mimesis pitagórica surgen las nociones de armonía, límite, ritmo, proporción y simetría que dominan toda la estética griega, y surgen también los cánones de medidas para las artes plásticas.

Pero es en la mimesis aristotélica donde se hace más evidente la relación de la antigua teoría con los conceptos estéticos contemporáneos. Partiendo de la base de que la música, la pintura, la escultura y la poesía, son “imitación”, Aristóteles dedica su *Poética* a señalar y delimitar las características de las artes que “imitan” por medio del lenguaje. Habla allí de la necesidad de “estructurar la tragedia según las reglas del arte” (14-50 a), considerar su entramado antes que los caracteres individuales; como lo hacen los pintores, dice, los poetas deben buscar una adecuada disposición de las partes, pensar en la imagen total antes que en un bello elemento (1450 a) para lograr la “unidad de imitación” (1451 a); la obra requiere de “comienzo, medio y fin” (1450 b) y de un límite conforme a la naturaleza de la cosa; debe “mantener la claridad de la elocución sin caer en la trivialidad” (1458 b). Los elementos de la obra deben estar siempre subordinados a una necesidad interna, y a una “verosimilitud convincente”, antes que a la simple exposición de los hechos reales. ¿No son todos éstos criterios constructivos en la acepción más contemporánea del concepto? ¿O en la finalidad de la forma, cuándo la misma forma es el objeto?.

Aunque la *Poética* resalta la mayor importancia de la construcción de la “fábula” o entramado de los hechos, tampoco es ajena a lo que modernamente hemos llamado “expresión”. Para cada arte, el estagirita pone en consideración unos sentimientos que le son propios, en el caso de la tragedia, la compasión y el temor (1453 a) que producen la purificación llamada “catarsis”. Pero además en la poética se tiene en cuenta la necesidad de lo maravilloso (1451 b), lo inesperado, lo que añade el poeta para producir agrado, que

15 ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis. 1983. p. 80.

16 Cfr. GROOT, Ger. *Las promesas del arte*. Entrevista con H.G. Gadamer. En: *La balsa de la Medusa*. No 29. Madrid, 1994. p. 84.

se manifiesta de manera especial en el uso de las metáforas, algo que pertenece a los dones poéticos congénitos, y que “no se puede aprender de otro” (1459 a).

Una lectura cuidadosa de los textos estéticos griegos, nos permite ver nítidamente el contrasentido que originó la traducción del concepto griego *mimesis* por el término “imitación” en el sentido de copia o reproducción fidedigna. Se hace evidente el amplio y profundo sentido que pudo contener la antigua teoría, y resulta claro también que un filósofo contemporáneo como Gadamer haya invocado la *mimesis* como una categoría estética universal,¹⁷ que puede contener todas las nociones con las que el pensamiento estético ha abordado el fenómeno del arte, e iluminar, sin restricciones, el incierto panorama de hoy y del futuro.

Entender de nuevo la *mimesis* nos ayudará también a revalorar las grandes obras del pasado que las vanguardias rechazaron indiscriminadamente por ser “miméticas”; podremos entonces establecer un diálogo fecundo con la tradición, que como bien lo ha expresado Gadamer, no equivale a someterse a sus patrones o valores, ni mucho menos a repetir sus productos, sino a una “fusión de horizontes”, un ascenso a una generalidad superior que rebasa tanto nuestra particularidad como la de otro, acrecentando así nuestra comprensión de ese misterioso e inagotable quehacer humano que hemos llamado arte.

17 Cfr. GADAMER. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

PRAXIS FILOSÓFICA

Filosofía del arte

Departamento de Filosofía
Universidad del Valle
Ciudad Universitaria Meléndez
A.A. 25360 Cali - Colombia

ISSN 0120-4688 / Nueva serie, No. 7 / Noviembre de 1997

La experiencia estética

Paul Ricoeur

Artistas, expositores y críticos

Ben-Ami Scharfstein

Text Zum Spielen. La lógica dramática del estilo sonata

Marc Jean-Bernard

La estética y la experiencia del mirar

William Álvarez Ramírez

Siguiendo las trazas del artista

Cristina de Peretti

Idea y materia en Joan Miró

Pequeña semiótica del excremento

Pere Salabert

«Poetizar y Pensar», reflexiones a partir de Martin Heidegger

Juan Manuel Cuartas Restrepo

ESTUDIOS CRÍTICOS

Libertad e indiferencia

Jean Paul Margot

Aproximación al *Objeto y estructura de la teoría física* de Pierre Duhem

Luis Humberto Hernández M.

Epistemología empirista lógica

Germán Guerrero Pino



Universidad
del Valle

EIKÔS-LÓGOS KÓSMOS PHILOSOPHÍA

Por: Jairo Iván Escobar Moncada
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *El eikôs lógos es un concepto central del Timeo. Este ensayo se propone mostrar que con este concepto Platón recoge y resume sus reflexiones anteriores sobre el lógos, que se pueden sintetizar diciendo que al lógos en general le es inherente un momento de imagen y que la dialéctica platónica se realiza en la tensión entre imagen y concepto. Por esto, el eikôs lógos no es algo propio únicamente de la cosmología, sino principalmente de la filosofía. Eikôs señala a la dimensión finita, terrena, del lógos filosófico. Por último, se quiere mostrar que el eikôs lógos tiene sus raíces en el lenguaje y el número y que en las imágenes que nos hacemos del cosmos participan lenguaje y número.*

PALABRAS CLAVE. *Platón, Timeo, eikôs-lógos, lenguaje, número.*

SUMMARY. *The concept eikôs-lógos is central to Timaeus. In this essay it is intended to demonstrate that this concept summarizes Plato's previous considerations on lógos. It can be said basically that it is inherited to lógos lato sensu a moment of image, and that platonic dialectics is achieved within the tension between image and concept. Therefore, the eikôs-lógos is characteristic not only of cosmology but, mainly, of philosophy. Eikôs points out the finite, terrestrial dimension of the philosophical lógos. The article concludes remarking that the roots of eikôs-lógos are language and number, which participate as well in the images we conceive of cosmos.*

KEY WORDS. *Plato, Timeo, eikôs-lógos, language, number.*

Sobre el cosmos, que por su belleza debería valer como paradigma para los hombres, sólo se puede hablar mediante un *eikôs lógos*. El discurso cosmológico de *Timeo* no eleva otra pretensión que la de ser un *eikôs lógos*. ¿Qué se mienta con ello? ¿Es este *lógos* un precursor del método científico cuantitativo moderno, que oprime momentos míticos y cualitativos en la contemplación de la naturaleza como opinan algunos intérpretes (Meyer Abich,¹ entre otros) o es el *Timeo*, como dice Cornford, “a poem no less than the *Rerum Natura* of Lucretius”?

¿Serían, entonces, el filósofo Platón y el astrónomo Timeo *poets*² que quieren descansar, recuperarse de los trabajos y esfuerzos del filosófico *óρθος lógos* como Timeo mismo lo insinúa (*Timeo*, 59 d)? ¿O es una fábula como otros intérpretes lo han deducido de la expresión *eikôs mythos*? ¿Es el *eikôs lógos* un concepto que no está en relación alguna con la filosofía de Platón y que solamente tiene sentido dentro de un discurso sobre la naturaleza del todo, pero es sin sentido e inapropiado cuando se ocupa con lo que es eternamente, las ideas, de modo que el *lógos* o *mythos* cosmológico es *eikôs*, pero el *lógos*

1 MEYER-ABICH, K.M. *Eikos Logos: Platos Theorie der Naturwissenschaft*. En: E. Scheibe u. G. Süßmann, *Einheit und Vielheit*. Festsch. friftür C.F. v. Weizsäcker, Göttingen, 1973. p. 20 ss.

2 CORNFORD, F.M. *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato, translated with a running commentary*. London, 1977. p. 31.

sobre lo bueno, lo bello y lo justo es un *orthós* y *akribês lógos*? Para responder estas preguntas comienzo considerando el proemio del *Timeo* donde se introduce este concepto.

El tema que el pitagórico Timeo quiere tratar reflexivamente (*dianoûmai*, 27 d), como regalo compensatorio al discurso de Sócrates sobre el estado ideal, es el de la naturaleza del todo, la naturaleza de todo aquello que existe. A su discurso le pone Timeo como base la siguiente diferenciación:

“¿Qué es lo que es siempre y no deviene y qué es lo que deviene continuamente pero nunca es? Uno puede ser comprendido por la *Noêsis* mediante el *lógos* (la razón discursiva), pues es siempre igual a sí mismo; el otro es opinable por la *dóxa* unida a la percepción sensible incapaz de *lógos*, que deviene y fenece pero nunca es realmente” (27 d-28 a).³

Aquí se expresa la condición fundamental de la teoría platónica, a saber, la diferencia entre idea invariable y devenir, y las formas de conocimiento pertenecientes a ellas, *noêsis* y *dóxa*.⁴ Sin la afirmación de esta diferencia es imposible ejercer la cosmología, hablar racionalmente sobre el cosmos. El ámbito de las ideas, que está alejado del cambio y del devenir y que permanece siempre igual a sí mismo, es el ámbito de lo pensable (*noêtos*) y cognoscible (*gnôston*), como se dice en el símil de la línea, algo por lo tanto que sólo es captable mediante la *noêsis* en unión con el *lógos*. Lo que capta el *noûs* es mostrable en el discurso; *lógos* y *noêsis* se pertenecen mutuamente, aunque son distintos. Quien no es capaz, dice el ateniense en *Leyes*, de exponer y demostrar con palabras y frases lo que ha captado con la *noêsis*, se comporta como un esclavo, esto es, es despreciable e infame. (966 b).

La intelección sin discurso expositivo, que obra con la palabra lo inteligido, es inhumana, pero un discurso sin ideas que lo orienten es mera charlatanería. En el caso del *Timeo* sería un discurso caprichoso e incoherente sobre el cosmos. El mundo de las ideas es sólo cognoscible por la *noêsis metá lógou*, mediante una *noêsis* realizada en el *lógos*, mediante una intelección vinculada con un discurso que lo muestra racionalmente.

Por el contrario, el ámbito del devenir está sujeto al permanente cambio. Las cosas de este mundo están sometidas a un proceso constante de nacimiento y perecimiento, de

3 *Tim.* 27d-28a: τί τὸ ὄν αἰεὶ, γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον, καὶ τί τὸ γιγνόμενον μὲν αἰεὶ, ὄν δὲ οὐδέποτε; τὸ μὲν δὴ νοήσει μετὰ λόγου περιληπτόν, αἰεὶ κατὰ ταῦτ' ὄν, τὸ δ' αὐτὸ δόξη μετ' αἰσθήσεως ἀλόγου δοξαστόν, γιγνόμενον καὶ ἀπολλύμενον, ὄντως δὲ οὐδέποτε ὄν.

Aquí me apoyo en la traducción de PICHT, Georg. *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung*. Stuttgart, 1969. p. 38.

4 Más tarde experimentamos que esta división no es suficiente, y Timeo se ve obligado a introducir un tercer género.

surgimiento y desaparición: este mundo no es verdaderamente real, no es un ser verdaderamente existente, pues el ser real y completo sólo le puede ser atribuido al mundo persistente e invariable de las ideas. El ámbito del devenir se sustrae además al conocimiento; de él sólo puede tenerse *dóxa*, una aparente opinión. Aquí no se puede levantar ninguna pretensión de saber verdadero, seguro, pues está vinculado con una *aisthêsis álogos*, con una percepción que no puede dar cuenta y razón sobre lo percibido. Este mundo visible y en devenir de la percepción es sólo opinable, sobre él no puede sostenerse un discurso inteligible. Lo que se comporta de manera inestable, lo que se encuentra en proceso ininterrumpido de nacimiento y extinción no está en relación alguna con el *lógos*, a lo sumo, en la relación del ser inexpressable.⁵

Bajo esta suposición, que diferencia dos formas radicales de ser, cabe preguntar en cuál de estos dos géneros, *tó ón* o *tó gignómenon*, cae el cosmos. La respuesta de Timeo dice: “Él es generado, pues es visible y tangible y tiene un cuerpo; y todo aquello así constituido es sensible y lo sensible, captado por la opinión unida a la sensación, se mostró generado y engendrado (*gignómena kai gennêta*)” (28 b).

Lo que significa *génesis* para Platón es aquí comprensible. *Génesis* es aquello que deviene cuerpo, esto es, visible y tangible, lo que es accesible a la percepción. *Gignomenon* puede decirse de todo aquello que ha hecho aparición, y ciertamente en unión con uno o con todos los elementos, como el cosmos, cuyo cuerpo consiste en fuego, agua, aire y tierra. Nacer y perecer, devenir visible y desaparecer, venir al mundo y crecer, son procesos que presuponen la existencia de los elementos. *Génesis* es el proceso en el que algo por su surgimiento hace su aparición y se vuelve perceptible gracias a su participación de los elementos y, a su vez, por la toma de una figura determinada, que posibilita su identificación y cognoscibilidad. No hay nada entre el cielo y la tierra que no participe de los elementos y que no aparezca con una forma o figura determinada.

Como surgido, el cosmos es también algo generado. *Gignomai* y *gennáo* significan no sólo nacer, surgir, venir al mundo, salir a la luz, sino también engendrar, procrear. En este sentido dice Timeo que toda *génesis* procede de una causa (*aition*). Esta causa es el artesano divino quien con su *téchne*, arte, es culpable de que algo así como el cosmos haga su aparición. Pero no todo lo que es visible puede ser designado como cosmos, sino sólo aquello que muestra un orden perceptible. Este orden es una creación, *poiesis* del demiurgo quien “tomó todo cuanto es visible, que no tenía reposo alguno y se movía confusa y desordenadamente, y lo condujo del desorden al orden” (30 a).

5 Como se verá en el curso de esta reconstrucción de Platón, esta división inicial tiene más el carácter de un punto de partida de la investigación, que el de una expresión, como se interpreta normalmente, de convicciones ontológicas y gnosceológicas definitivas sobre dos mundos tajantemente separados. Estos nuevos caminos de interpretación han sido abiertos, ante todo, por Natorp, los admirables ensayos de Gadamer sobre filosofía griega y el excelente libro de Wolfgang Wieland.

La *génesis* del cosmos ocasionada por el demiurgo, no es una creación a partir de la nada, sino una introducción de orden y medida en un material predado que se mueve irregular y desordenadamente, a saber, la *anankê*.

Como todo artesano, el demiurgo cósmico tiene también una “idea” de la obra que desea hacer. En palabras de Timeo, él tiene un **paradigma**, un modelo por el que deja guiar su hacer ordenador. Dos posibilidades se le ofrecen: o contemplar algo que permanece siempre igual; o algo que pertenece al ámbito de lo generado y cambiante. En el primer caso será bella la figura creada, causada; en el segundo, no bella (28 a-b).

Pero si el cosmos es bello y el demiurgo bueno, entonces éste no ha visto otra cosa que aquello que permanece constante e incambiable y que sólo es captable por el *lógos* y la *phrónesis* (29 a). “Supuesto esto (*hyparchô*) es de total necesidad que este mundo sea imagen de algo (*eikóna tinós*)” (29 b), a saber, imagen del mundo noético, al cual dirigió el demiurgo su inteligencia.

La *génesis* del cosmos es, pues, la obra de un demiurgo que lleva, mediante su técnica, un material predado, visible, pero desordenado, al orden y la belleza. Este cosmos es caracterizado por Timeo como lo más hermoso de todo lo generado (*ho mén gar kállistos tón gegonótôn*) (29 a), esto es, como la más bella de las imágenes (*eikones*). Su belleza se fundamenta, entre otras, en que fue construido bajo consideración de las ideas.

El demiurgo divino es la razón realizadora de la participación del cosmos en las ideas. Éste [el cosmos] no es una mera duplicación, sino la más bella mimesis devenida del mundo de las ideas. Gracias al arte productor del demiurgo tiene el mundo sensible la marca (*typos*) del mundo de las ideas y sólo por su belleza deja traslucir las ideas, de acuerdo con las cuales fue creado.

La bella y vistosa figura del cosmos es producto de su participación en las ideas, pero es justamente su belleza la que deja aparecer tal participación. El llegar a aparecer del cosmos, su *génesis*, es, a la vez, un dejar llegar a aparecer del modelo noético, de acuerdo con el cual fue construido miméticamente.

El *eikôs lógos* quiere mostrar y decir por medio del lenguaje que este cosmos devenido es una imagen de las ideas, que el *lógos* del mundo sólo es decible y pensable en su relación con las ideas. El *eikôs lógos* es el discurso sobre un cosmos visible y generado por una técnica divina, que es una imagen bella y ordenada del *kósmos noêtos*. Esto podría expresarse de otra manera: si este cosmos no fuera visible y bello, y no fuera generado necesariamente por una causa divina y construido según una idea, entonces no sería posible un *eikôs lógos*. El espacio de exposición y representación del *eikôs lógos* está dado por la relación entre modelo e imagen (*paradigma-eikon*).

Dicho esto, se podría preguntar, ¿qué contenido de verdad hay en el *eikós lógos*?⁶ Al introducir este concepto dice Timeo lo siguiente: “Acercas de la imagen y su modelo hay que hacer la siguiente distinción, de que los discursos están emparentados (*syngeneîs*) con aquello que explican: los concernientes a lo estable y firme (*mónimos* y *bebaion*) y evidente con la ayuda de la razón, son estables e infalibles y no deben carecer de nada de cuanto conviene que posean los discursos irrefutables e invulnerables; los que se refieren a lo que ha sido asemejado a lo inmutable, y dado que es una imagen, son verosímiles (*eikotas*) y están en esta relación con aquéllos (los *mónimoi logoi*): lo que el ser es a la generación, es la verdad a la creencia” (29 b-c).⁷ Algunas líneas después nos dice Timeo que dado que tenemos una naturaleza humana, deberíamos estar satisfechos si logramos realizar sobre estas cosas un discurso verosímil. Dos momentos hay que considerar aquí: el *eikós lógos* es primero un *lógos* sobre algo generado, una exposición de la génesis en tanto ésta es una imagen de las ideas; pero el *lógos* que expone algo que es un icono, una imagen, es, en segundo lugar, un *eikós lógos*, una exposición icónica⁸ del cosmos. El contexto etimológico entre *eikôn* y *eikós* es acertadamente traducido al inglés con el juego de palabras *likeness* y *likely*.⁹

La palabra *eikós* no quiere decir, en primer lugar, que el discurso de Timeo sea una cadena de pensamientos expresados figuradamente, encadenados únicamente a imágenes, sino que quiere señalar su semejanza con el estado de cosas tratado. El discurso es semejante en tanto que quiere hacer visible claramente cuáles fuerzas determinan el cosmos, de qué materiales está hecho, cuáles son los seres vivos que lo habitan y cómo están constituidos, etc. En primer lugar, el discurso quiere exponer precisamente la estructura y constitución del cosmos. Pero lo que tal *lógos* sea, permanece aún en la oscuridad hasta que no aclare su pretensión de verdad. En segundo lugar, pretende exponer que a todo *lógos* le es inherente un momento de *eikôn*, de imagen, por mínimo que sea. No hay un *lógos* humano puro,

6 Cfr. BÖHME, G. *Zeit und Zahl. Studien zur Zeittheorie bei Platon, Aristoteles, Leibniz und Kant*. Frankfurt a.M., 1974, p. 51 ss.

7 *Tim.* 29b-c: ὡς οὖν περὶ τε ἰκόνος καὶ περὶ τοῦ παραδείγματος αὐτῆς διοριστέον, ὡς ἄρα τοὺς λόγους, ὡν πέρ εἰσιν ἐξεγηταί, τούτων αὐτῶν καὶ συγγενεῖς ὄντας· τοῦ μὲν οὖν μονίμου καὶ βεβαίου καὶ μετὰ νοῦ κατφανοῦς μονίμους καὶ ἀμεταπτώτους ἀκαθ’ ὅσον οἶόν τε καὶ ἀνελέγκτους προσήκει λόγοις εἶναι καὶ ἀνικῆτοις, τούτων δὲ μὴ δεῖν ἐλλεῖπει αὐτοῦς δὲ τοῦ πρὸς μὲν ἐκεῖνο ἀπεικασθέντος, ὄντος δὲ εἰκόνος εἰκότας ἀνὰ λόγον τε ἐκεῖνων ὄντας· ὅτι περ πρὸς γένεσιν οὐσία, τοῦτο πρὸς πίστιν ἀλήθεια.

8 No hay, creo, una mejor palabra para traducir lo que Timeo trata de decir aquí. “Icono” viene de *eikôn* que significa imagen, figura, retrato, representación; comparación (Cfr. LIDDEL, H. y SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Jones and Mckenzie, Ed., Oxford, 1976). La relación entre idea y cosa sensible entre imagen y modelo es de *mimesis*, de representación, y no de copia, imitación esclava como ha supuesto fatalmente la doctrina ortodoxa de los dos mundos (Cfr. *Crat.* 423 b, 430 a ss. *Tim.* 52 c, entre otros). La expresión alemana “bildhafte Rede”, “bildlicher Logos” expresa, no sin problemas lo que Platón piensa aquí, y que yo trato de expresar con “discurso icónico”, “Logos icónico”. Espero que el desarrollo de esta investigación ayude a precisar el sentido de esta expresión.

9 CORNFORD, F.M. *Op. cit.*, p. 23.

libre de imagen, y menos un *noûs*, una razón pura, que necesariamente esté encadenada al *lógos*.

Timeo nos da una indicación: el *eikôs lógos* está en la misma relación con los *mónimoi logoi* como el cosmos con su modelo noético. Así como el mundo sensible tiene persistencia y realidad en tanto participa del mundo inteligible, así el discurso sobre el mundo es verosímil, en tanto está en relación con los *logoi* permanentes y persistentes. El *eikôs lógos* es un discurso verosímil sobre el mundo, pero no en el sentido de que sea una mera suposición, sino que él quiere ser semejante a la verdad, a los verdaderos *logoi* y lo es en tanto esté en relación con los *lógoi* persistentes y permanentes. Dicho más precisamente, la pretensión de verdad del *eikôs lógos* se basa en que él contempla el todo cósmico a la luz de las ideas y deja regular su marcha por éstas. Así como el *eikôn* generado no es un fenómeno caótico, sino uno bien ordenado y conformado, así es el *eikôs lógos*, un *lógos* a través del cual se trasluce la verdad gracias a su relación con las ideas, un *lógos* que quiere asemejarse a la verdad tan exactamente como sea posible.

El cosmos platónico no es ni el mundo fijo del eleatismo, ni el inquieto, en permanente flujo del heraclitismo, sino un mundo que en su devenir y perecer, en sus permanentes cambios y transformaciones, deja conocer huellas de quietud y permanencia que hablan de las relaciones entre mundo sensible e inteligible. Relación significa aquí ser semejante el uno al otro. La semejanza es lo que relaciona ambos mundos. Esto se aclarará luego.

La producción del alma del cosmos, orientada por relaciones numéricas, es una de las acciones del demiurgo, mediante las cuales pone en relación *génesis* y *ón*, mundo sensible y mundo inteligible. Con la creación del alma constituye él una relación de semejanza entre ambos, y otros pasos en este proceso de asemejamiento son la generación del tiempo y la estereometrización de los elementos. La actividad del demiurgo vincula el mundo de las ideas y el mundo de lo sensible, los pone en relación, pero cada uno conserva su peculiaridad: nunca deviene uno en el otro, nunca desaparecen, se diluye el uno en el otro (51 c). Relación significa aquí: estar en similitud el uno con el otro. Así constituye él un *eikôn* accesible al *lógos* humano.

La actividad asemejadora del demiurgo crea las condiciones en las que puede suceder un *eikôs lógos*. Si no hubiera semejanza alguna entre modelo e imagen, el *eikôs lógos* carecería de piso alguno sobre el cual pudiera apoyar las pretensiones de verosimilitud de su discurso sobre el mundo. Por eso es posible concederle a su discurso algo de credibilidad, un discurso que uno puede considerar semejante a la verdad, porque tiene su apoyo en ideas inmutables, permanentes.

El *eikôs lógos* no dice la verdad total y redonda, pero tampoco medias verdades o meras sospechas, o probabilidades, sino que es un *lógos* que tiene la pretensión de dejar

aparecer la verdad del cosmos, de ser justo con su estructura. Seguramente no es una ocupación con cosas eternas (*peri tón ontón aei*), pero tampoco únicamente con cosas devenidas y percederas, que están desnudas de toda medida y verdad. El *eikós lógos* es una moderada (*métrion*) y prudente diversión (*phrónimon paidiôn*) (59 c), pero no es un juego infantil (*paidiá*)¹⁰ y sin sentido, sino un discurso que contiene medida y verdad.

En algunos lugares se puede probar que el *eikós lógos* participa de la verdad o intenta participar de ella –y no es una fábula o una historia poética (*mythos*) para el descanso de cansados filósofos–. En la asignación de los cuatro cuerpos geométricos a los cuatro elementos, dice Timeo que según el *orthós* y el *eikós lógos*, la pirámide es el *stoicheion* y *spérma* (elemento y semilla) del fuego (56 b); y antes quiere él mediante el *eikós lógos* exponer la verdad (*alêtheia*) sobre la génesis del fuego, la tierra y los otros elementos. En este lugar coinciden *eikós* y *orthós lógos*. La matemática le garantiza su rectitud, su exactitud. El *eikós lógos* tiene pues un momento de verdad. En este sentido es distinto de la *dóxa mei' aisthêseos alógou*, y del *noûs metá lógou* (28 a).

Al *eikós lógos* se le podría señalar un lugar intermedio entre el ámbito de la *dóxa* y el del *noûs*. No es un contemplar puro, libre de toda percepción, pero tampoco una consideración dóxica del mundo que está encadenada únicamente a percepciones e imágenes. El *eikós lógos* es una consideración del mundo sensible en relación con el *kósmos noêtos*. Lo inteligible sirve como punto de orientación, desde el cual se contempla lo sensible.¹¹

Tiene algo dóxico, pues su objeto es uno perceptible, pero no permanece en las imágenes de la percepción, sino que investiga sus objetos en su relación con las ideas invisibles pero visibles para el *noûs*. Es un *lógos* que está a la búsqueda de las causas de orden y belleza del cosmos y que trata a su vez de exponerlas discursiva, lingüísticamente.

El *eikós lógos* como *lógos peri physeos* (57 d) es un discurso prudente y racional que quiere poner al descubierto, de manera narrativa, matemática y conceptual, las razones y causas de la generación y fugacidad de los fenómenos naturales, de su aparición en figura y configuración ordenada. El *eikós lógos* pretende ser una explicación verosímil de la naturaleza, que tiene en cuenta a las ideas como la causa de su ser así. Los acontecimientos empíricos bajo el cielo no son simplemente constatados, sino que actúan “como ejemplos visibles de relaciones inteligibles no visibles”.¹² Sobra decir que lo narrativo está al servicio de lo matemático y conceptual, y no al revés.

10 Para la conexión entre *paideiá* y divinidad, *eikós* y *theória*, cfr. WITTE, B. *Der eikos logos in Platons Timaios. Ein Beitrag zur Wissenschaftsmethode und Erkenntnistheorie des späten Platon*. En: *Archivf. Geschich. der Philosophie* 46. 1964. p. 12 ss.

11 WIELAND, W. *Platon und die Formen des Wissens*. Göttingen, 1982. p. 211 ss.

12 *Ibidem*.

Timeo satisface finalmente la esperanza que Sócrates abrigó durante su desilusionada lectura de Anaxágoras, a saber, la esperanza de una explicación de la naturaleza a partir de la razón como instancia ordenadora. Esta forma de explicación es expuesta así por Sócrates: “Así que si uno quisiera hallar respecto de cualquier cosa la causa (*aitía*) de por qué algo nace o perece o existe, le sería preciso hallar respecto a ella en qué modo le es mejor ser, o hacer o padecer cualquier cosa” (*Fedón*, 97 c).

Sócrates opina que permanece sentado en la cárcel, no porque su cuerpo esté construido de huesos y músculos, sino porque tiene razones para querer hacerlo. Ni el fuego, ni el agua, ni el aire, ni la tierra de que consta su cuerpo son las causas verdaderas (*tas hós alêthós aítias*, *Fedón*, 98 e) de su acción, sino la razón. Naturalmente, sin huesos y sin músculos no estaría él en condiciones de hacer lo que le parezca bien, pero su acción únicamente podrá entenderla quien conozca el motivo racional de ella. En el conocimiento de algo debe distinguirse entre aquello que es causa del ente y aquello sin lo cual la causa no puede ser causa (99 b). El amante del *noús* y del saber (*tón dé nou kai epistêmes erastên*) debería primero, según Timeo, investigar las causas de la naturaleza inteligente y, en segundo lugar, las que pertenecen a los seres que son movidos por otros y a su vez mueven necesariamente a otros (*Timeo*, 46 d).

No de otra manera quiere proceder el *eikôs lógos*: dar las mejores razones para el ser así del cosmos y cada uno de los entes que en él se encuentran. Timeo también diferencia entre las razones principales, las inteligentes, y las secundarias, los elementos. El cosmos es el resultado del concurso de ambas. Ninguna de las causas por sí sola alcanza a explicar la génesis del cosmos como un todo ordenado.

A la explicación naturalista de algunos presocráticos, sobre todo los atomistas, opone Platón el hacer organizador del demiurgo como la razón que ordena todo hacia un fin racional. Sin la posición de la razón que ordena todo teleológicamente con relación a un fin, es apenas cognoscible la naturaleza del cosmos. Pero sin las causas secundarias o auxiliares le faltarían, al principio ininteligible, los medios teleológicos para realizar sus fines.

Un momento importante del *eikôs lógos* es por lo tanto su contemplación teleológica de la naturaleza y de aquello que tiene un lugar bajo el cielo. Sin la razón como causa ordenadora no habría solamente un cosmos, sino que cada parte del mismo sería incomprensible. En *Leyes* dice Platón que cada parte “por pequeña que sea (*kaíper pánsmikron ón*) (903 c) está ahí en relación con el todo; cada parte fue creada *por mor* del todo y no el todo *por mor* de las partes” (*ibidem*). Partir de la razón para contemplar y explicar el mundo posibilita su consideración como un todo ordenado y no como un montón de partes que no guardan relación alguna entre sí. El lazo unificante que enlaza todas las partes y hace del todo algo más que una suma de partes, es el alma racional y unificante que todo lo rodea y mantiene unido. Cada objeto del cosmos, a su vez, es un todo ordenado

según medidas y no un mero agregado de elementos casualmente pegados. Cada cosa tiene un *lógos* por medio del cual participa del *lógos* del cosmos.

Este proceder del *eikós lógos*, la consideración del mundo en relación con la razón y sus ideas, dificulta cualquier comparación del *eikós lógos* con la ciencia moderna, y el intento de tenerlo como un precursor de ella. El proceder del *eikós lógos* no es un tratamiento experimental de los fenómenos ni una aproximación “científico-natural” a la verdad de la naturaleza, sino que parte de la suposición simple, pero insuperable, de que sin la suposición de las ideas es imposible decir algo sobre el cosmos que sea semejante a la verdad. Ciertamente es la matemática un momento esencial del *eikós lógos*, pero esto no lo transforma totalmente en un *lógos* científico en el sentido moderno.

Lo matemático en la exposición y representación del cosmos quiere hacer visible su configuración noética, su *methéxis* (participación) en las ideas, esto es, su momento de regularidad y orden. La utilización de la matemática quiere hacer más claro, como se mencionó antes, que el *eikós lógos* toma lugar intermedio entre *noëta* y *aisthêta*. Pero la expresión “lugar intermedio” no quiere decir que hay algo así como un ámbito de objetos matemáticos que oscilan como espíritus entre lo sensible y lo inteligible y al cual se dirige el *eikós lógos*. Dice, simple y llanamente, que el *eikós lógos* se dirige por igual a lo sensible y a lo inteligible, que él quiere ante todo ilustrar lo inteligible de lo sensible.¹³ La matemática traza la frontera donde *noûs* y *gênesis* se tocan, donde el lenguaje de lo sensible es traducido, por así decirlo, en lenguaje noético y hace claro el punto de contacto entre ambos. Este punto es marcado por la estereometrización de los elementos. La formación estereométrica de los elementos es caracterizada por Timeo como un *lógos* inusual, poco común (*aêthei lôgoi*, 55 e), pero solamente para aquellos, añade, que no tienen ninguna instrucción matemática ni geométrica. Aquí el *eikós lógos* saca su fuerza de la matemática para decir algo semejante a la verdad sobre la génesis de los elementos (*alêtheian geneseôs péri gês KH.*, 53 e).

Pero esta verdad vale con dos limitaciones: a. otro hombre podría saberlo y exponerlo mejor; b. únicamente un dios, o un ser humano que sea amado por él, podría conocer los principios anteriores (*archai*) que están detrás (53 d).

Conocimientos matemáticos así como la suposición de ideas son presupuestos necesarios que le otorgan al discurso sobre el cosmos su contenido de verdad. Necesarios, pero no suficientes, pues esta verdad permanece a pesar de todo *eikós*, pues es un discurso sobre un *eikôn* y es expuesto por un *eikôn*, justamente el hombre, que no es ningún dios, pero que puede participar de la verdad porque está dotado con una razón lingüística, discursiva.

¹³ *Ibidem*. p. 212. Cfr. WITTE, B. *Op. cit.*, p. 11.

La razón humana no puede más que partir de fundamentos, razones últimas (*archai*) en la contemplación sobre la naturaleza, pero el conocimiento de tales fundamentos le permanece oculto. Ningún arte, ni siquiera la matemática, puede inquirir el principio de génesis de los fenómenos naturales.

Pero, ¿es el *eikós lógos* un género del *lógos* competente para los discursos cosmológicos y su carácter de *eikón* descansa solamente sobre el hecho de que se relaciona con un *eikón*, justamente el cosmos, de modo que podría prescindir de toda iconidad si hablara sobre algo que no es imagen? ¿O es el carácter icónico una propiedad esencial del *lógos* humano, independiente de si habla sobre *aisthêta* o *nôeta*? Quiero demostrar lo último, a saber, que él tiene un núcleo imprescindible de *eikós*. Y más: cuando Timeo le añade al *lógos* el predicado *eikós*, es meramente algo que Platón ha dicho siempre, a saber, que el *lógos* humano es *eikón* y que él sólo puede exponer de manera *eikós*.

El *eikós lógos* no es exclusivamente discurso cosmológico, sino el *lógos* de la filosofía misma. Filosofía significa pensar con conciencia de la iconicidad del *lógos*, pues éste no es la cosa misma, sino aquello mediante lo cual buscamos la cosa misma, y la exponemos. El hombre no tiene otro *órganon* que el *lógos* para llevar al lenguaje los fenómenos y cosas del mundo y explicar lo que piensa sobre ellos.

Para aclarar esto quiero considerar brevemente el diálogo el *Cratilo*, que tematiza las relaciones entre cosa y nombre (*práigma* y *ónoma*), lenguaje y mundo (*lógos* y *cósmos*).¹⁴ La verdad o falsedad de una expresión parece depender de si sus partes más pequeñas (*onómata* y *rêmata*) son verdaderas o falsas, esto es, si estos expresan correctamente la esencia verdadera de las cosas (*Cratilo*, 385 d ss). ¿Es el lenguaje una construcción humana que le impone nombres a las cosas, despreocupado de si éstos le pasan a las cosas, o de si los hombres hacen hablar, exponen realmente la naturaleza de las cosas? ¿Se determina la denominación por *nomoi* o *physei*? Ambas posibilidades no ofrecen, como es sabido, salida alguna, sino que desembocan en una aporía, aunque Platón, según mi opinión sostiene antes bien una teoría convencionalista del lenguaje.

La aporía tiene lugar porque Hermógenes y Cratilo representan posiciones caprichosas y extremas que, mejor dicho, se establecen más acá o más allá de los límites del lenguaje. Ambos ponen fuera de juego la capacidad intersubjetiva, comunicativa, pública del lenguaje.

Si estuviera la palabra determinada por mera instauración privada, entonces toda denominación caprichosa sería verdadera y se le quitaría así el piso a la posibilidad de

14 Cfr. WYLLER, E. A. *Der Späte Platon. Tübinger Vorlesungen 1965*. Hamburg, 1970. p. 29 ss.; GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. Vol. IV: *Plato, The Man and his Dialogues: Earlier Period*. Cambridge, 1975. Vol. V: *The later Plato and the Academy*. Cambridge, 1978. p. 6 ss.; WIELAND, W. *Op. cit.*, p. 98 ss.

acuerdo mutuo y de conocimiento. El hombre podría, por ejemplo, llamarse caballo y el caballo, hombre (385 a). Cada uno poseería su propio lenguaje y podría redenominar las cosas a capricho, como se hace con los esclavos (384 d, 385 d). La verdad dependería de lo que cada uno considerara como verdadero (386 c).

El punto a resaltar aquí es que no puede haber un lenguaje privado, en el sentido de que cada persona podría nombrar los objetos del mundo como mejor le parezca. Pero el lenguaje tiene algo público (*dêmosía*, 385 a), intersubjetivo. La denominación privada y caprichosa impide la comunicación, destruye la fuerza comunicativa del lenguaje orientada a la comprensión. Hablar y nombrar son para Platón acciones (*práxeis*, 387 c) con las cuales nos enseñamos mutuamente y diferenciamos los objetos unos de otros (388 b). El lenguaje es un instrumento (*órganon*) con el cual hacemos algo, a saber, hablar sobre las cosas del mundo y en el mundo y comprendernos mutuamente.

Mediante costumbre (*éthos*) y convención (*xúnthêke*) entendemos mutuamente lo que decimos cuando pronunciamos una palabra determinada (434 a). Hermógenes y Cratilo entienden lo que Sócrates dice cuando dice “dureza”, “caballo”, “hombre”, “mujer”, porque ellos, por costumbre, han aprendido lo que tales palabras significan. Quien comprende lo que una palabra significa, se está relacionando ahí mismo con un lenguaje común.

Hermógenes y Cratilo toman un lugar fuera del lenguaje. Hermógenes mediante su fijación privada y caprichosa del significado de las palabras. Si cada persona actuara lingüísticamente, como Hermógenes supone, entonces se transformaría el lenguaje común en una torre de Babel. En pequeños grupos (304 personas) sería aun posible que una persona aprendiera las denominaciones privadas de los otros, pero en una polis de 10.000 o 20.000 habitantes sería el infierno.

La teoría *θεωρία* de Cratilo desfigura también la fuerza comunicativa del lenguaje. Su teoría está construida sobre los conceptos *eikôn* y *mimesis*. Cada palabra es un *eikôn*, una imagen que reproduce fielmente la cosa. Sócrates pone al descubierto el absurdo de la teoría en tanto muestra que ella conduce a una duplicación innecesaria de las cosas y que las cosas padecerían afecciones mediante su denominación. Una palabra que poseyera todas las características de Cratilo, sería un segundo Cratilo, con movimiento, pensamientos, respiración, etc. No se podría diferenciar la cosa particular de su denominación (432 d). Nosotros no seríamos hablantes sino creadores en el sentido estricto de la palabra. Pero entre palabra y cosa no existe ninguna concordancia estructural: la palabra no es un *mimêma tou pragmatos*, entendiendo *mimêma* como copia. Entre ambos hay una ruptura que ni Cratilo ni Hermógenes parecen salvar. Sólo la corriente del lenguaje puede hacerlo.

La teoría *eikôn* de Cratilo permanece amarrada a las palabras individuales. Lo mismo valdría para Hermógenes. Ambos representan teorías atómicas del lenguaje en el

sentido de que reducen la fuerza del lenguaje a la denominación por palabras aisladas. Ya aquí Platón trabaja con el presupuesto que desarrollará en el *Sofista*, a saber, que la unidad lingüística más pequeña portadora de significado es la frase y no la palabra aislada. No hay ni palabras aisladas ni cosas aisladas. Una palabra y una cosa surgen de una red de palabras o de cosas. Cada palabra o cada cosa está encausada esencialmente en un río de palabras o de cosas, y sólo en este río pueden ellas ser lo que hacen y son: la palabra, nombrar y las cosas, siguiendo a Heidegger, “cosear” (*dingen*). Cada palabra presupone el horizonte del lenguaje y cada cosa el mundo todo de las cosas. La praxis lingüística no se basa en la denominación individual de las cosas, sino en el uso de frases, con las cuales nos referimos a personas, cosas y acontecimientos en el mundo. Las cosas del mundo sólo pueden ser mostradas por un tejido de frases. De lo que se trata es de que el rasgo fundamental (*typos*) de la cosa encuentre su expresión en el lenguaje y a través de él.

Ni la teoría de Hermógenes, que reduce el proceso de significación a denominación privada, ni la de Cratilo, que entiende la palabra como una imagen copiadora de la cosa, hacen justicia a la fuerza diferenciadora, instructiva, mostradora, comunicativa y pública del lenguaje. La sola idea de ser humano o de la mesa, por no hablar de la de cosmos, no puede dar la impronta (*typos*) de la mesa, el ser humano o el cosmos. Únicamente entretrejida con otras ideas (palabras) puede la idea de una cosa expresar la esencia, ayudarla a ver correctamente. La idea de una cosa debe dirigir el discurso sobre la cosa, ella garantiza, por ejemplo, que hablamos sobre lo mismo, que la frase se dirige al objeto común del que se habla, etc. La idea del cosmos es el centro alrededor del cual giran, como planetas, las frases del *Timeo*.

Los participantes del diálogo han logrado por lo menos un acuerdo: que las palabras quieren mostrar las cosas como ellas son, y que de algún modo debería existir una semejanza entre ambas; para indicar dicha semejanza está el concepto de mimesis. Platón toma el concepto presumiblemente de la teoría musical de Damon. La palabra es una mimesis de la cosa con la voz, aunque no toda mimesis es una denominación, pues entonces serían aquéllos que imitan a las ovejas, balando, dadores de nombre, denominadores (423 b-c; 430 a). La palabra sería la más pequeña unidad mimética del lenguaje, esto es, representadora y señaladora, pero una palabra sola no puede, como se dijo, representar la esencia de la cosa. Como mimesis la palabra es *eikōn*, una imagen de la cosa. Pero a la esencia de la cosa le pertenece que ella no da la constitución completa de la cosa, pues de lo contrario tendría lugar una reduplicación. *Eikōn* mienta algo que señala a otra cosa y lo representa, pero que no lo reproduce o copia completamente. El momento de diferencia con lo imitado es lo que destaca Platón, y no el de la igualdad como dice Cratilo, quien parece defender la correspondencia uno a uno entre los elementos del nombre y de la cosa.

A la imagen le es inherente una desigualdad esencial con la cosa. Aquella no es igual con ésta, sino semejante. La semejanza señala a una diferencia. La imagen puede representar, figurar lo imitado por ella gracias solamente a su diferencia con él. La imagen

es semejante a la cosa, pero esta semejanza llega a expresarse solamente porque a la imagen le es propio un momento de desemejanza (435 a). Es este momento de desemejanza lo que distingue a la imagen como imagen, a la palabra como palabra. En el *Sofista* lo expresa Teeteto así: “¿Qué podríamos decir que es una imagen, extranjero, sino algo asemejado a lo verdadero, pero otra cosa tal?”¹⁵ La imagen es semejante a lo verdadero, pero no lo verdadero mismo. Su otredad con respecto a lo verdadero le da a la imagen un rasgo de irrealidad. Es real pero a su vez no lo es como lo verdaderamente real. No es realmente real, pero de alguna manera es real, existe. Dicho, paradójicamente, “¿no sería acaso lo que llamamos imagen realmente lo que no es realmente?” (240 b).

La imagen no es realmente algo totalmente no existente, pero su momento de no realidad es relativo a lo existente, verdadero, que imita y figura. Por ello Platón prefiere llamar a lo no existente lo otro o la otredad (*tó hetheron*) (257 b ss). En la imagen se intrincan ser y no ser, verdad y no verdad de una manera harto extraña (*átopa*). Es esta participación de la imagen en ambos, lo que condiciona y limita su pretensión de verdad, su posibilidad de representar la verdad de la cosa.

El lenguaje como medio mimético no es una reproducción copiadora del mundo y sus cosas, sino un medio de representación. A pesar de la crítica de estructura que Platón hace de la palabra “mímesis”, mejor, de la teoría mimética naturalista de Cratilo, él conserva la palabra pues quiere, empero, conservar un momento de semejanza: el lenguaje dice de hecho algo sobre el mundo. Pero esta semejanza es únicamente posible mediante la frase, pues solamente la frase puede decir algo que sea el caso. Por ello dice Sócrates, llevando hasta el extremo la teoría de Cratilo, que el lenguaje es una mímesis por convención y uso, que también el uso y el acuerdo contribuyen necesariamente a la representación de la cosa. La mímesis quiere mostrar (*dêloô*) dos rasgos básicos de la cosa. La mímesis es un representar que quiere sacar a la luz los rasgos fundamentales (*typos*) del fenómeno, bien sea mediante la música, el lenguaje, la pintura (423 d). Así como el pintor debe utilizar una multiplicidad de colores y el músico una multiplicidad de tonos para poder imitar, para poder representar lo más precisamente posible, el color o el tono de cosa (423 d, 423 e), así también debe, quien usa el lenguaje, emplear una multiplicidad de frases para exponer lingüísticamente el *typos* de la cosa.

Mímesis no quiere decir que la representación imita servilmente al fenómeno, sino que intenta expresar tan exactamente como sea posible, mediante el medio mimético, la forma de ser del mismo, y se relaciona con el fenómeno de tal manera que intenta hacerlo aparecer en el medio de la representación respectiva (piedra, imagen, palabra, música, color) de la manera más expresiva y justa posible. A partir de aquí, debería entenderse la

15 Es éste uno de los lugares más difíciles del *Sofista*, tanto sintáctica como semánticamente. Espero contar aquí con la benevolencia del lector, pues, sin mayores pretensiones, quiero, con ayuda de este lugar, precisar la diferencia entre imagen e idea.

expresión *akribês lógos* (52 c) (pero también la expresión *eikós lógos*). Es el discurso que quiere exponer y explicar al objeto llamado cosmos de la manera más exacta y justa posible.¹⁶

El *lógos* tiene, como dice Sócrates en el *Cratilo*, una naturaleza anfibólica (437 a).¹⁷ Él participa simultáneamente de mismidad y otredad, del ser y el no ser, del mundo inteligible y del mundo sensible. Es esta constitución doble lo que constituye el carácter *eikós* del *lógos*. El *lógos* es, como todo *eikôn*, imagen, no es lo que representa, expone y figura, pero puede dejar aparecer lo representado, expuesto y figurado en su semejanza con la verdad. *Eikós* en la expresión *eikós lógos* expresa la doble mundanidad del *lógos*, su estar *entre*¹⁸ lo sensible y lo inteligible. *Eikós* expresa, para utilizar una acertada observación de Herman Hesse sobre el lenguaje, “el resto de tierra” (*Erdenrest*),¹⁹ esto es, la contingencia, materialidad, finitud y anclamiento temporal y espacial del *lógos*, de la praxis lingüística; en una palabra, expresa la impronta de la *anankê*, la limitación que ella introduce en el *lógos*, la finitud y el sabor a tierra y ceniza de toda frase que utilizamos.

La naturaleza anfibólica del *lógos* es expresada por Timeo en 75 d-e, donde describe la naturaleza doble de la boca terrena: los dioses auxiliares crearon (*hoidiokosmoúntes*) la capacidad de la boca (*dynamín tou stómatos*) con una entrada para las cosas necesarias y con una salida para las más hermosas cosas. La entrada está determinada para la alimentación y la salida para la más bella y mejor de las corrientes, justamente la del *lógos* que está al servicio de la *phrónesis*. Para Platón se cruzan en la boca necesidad y razón, el impulso más originario, el de alimento y conservación y aquello que hace a la humanidad del ser humano, el *lógos* creador de imágenes y discursos, gracias a las cuales nos instalamos y creamos un mundo humano en un mundo en el que sólo parece regir la *anankê*.

En la conceptografía del *Timeo* es el *lógos* algo devenido, generado, en el que se da un entrelazamiento de razón y necesidad, de idea y sensibilidad. El momento de materialidad sale a la luz en la vinculación del *lógos* con el elemento aire. El aire es el elemento que posibilita la representación sensible del *lógos*. De esta manera participa del devenir y del perecer. En la corriente de aire que sale de la boca, como se dice en el *Teeteto*, hacemos visibles (*emphanê*) nuestros pensamientos (*dianoia*) mediante la voz y los sustantivos y verbos. Esta corriente se compara con un espejo o el agua, en la cual

16 Sobre *akribês* dice WIELAND, W. *Op. cit.*, p. 162: “la palabra surge del ámbito artesanal y significa, primero, la exactitud con que los pedazos de una obra se ajustan entre sí. Desde aquí es comprensible su uso en el lenguaje griego. Es utilizada justamente en aquellos contextos, donde se quiere afirmara que una acción o una actividad es justa en la situación concreta [...]. Acribía es, por lo tanto, algo que se acredita principalmente en aquellos casos donde se considera un caso singular concreto y se trata de ser justo con él”.

17 Cfr. WYLLER, E.A. *Op. cit.*, 1970. p. 32.

18 “Entre” entendido aquí como su participación de ambos.

19 HESSE, Hermann. *Gesammelte Werke*. Bd. 11, Frankfurt a.M., 1970.

imprimimos nuestras opiniones (206 d). Esto puede parecer banal, pero con estas banalidades, que cada uno puede comprender, quiere Platón hacer patente la anfibolia del *lógos*, su iconidad, su atadura temporal y espacial.

Y él insiste obstinadamente en ello porque quiere destruir la apariencia, como quieren hacer creer algunos sofistas, de que el *lógos* puede disponer inmediatamente de la verdad. Si el *lógos* estuviera libre de devenir, otredad y necesidad, no sería el *lógos eikôn* y podría entonces ser verdadera toda proposición; la filosofía sería prescindible, y quizá esto no fuera lo peor. Significaría simplemente que nos tendríamos a nosotros mismos por dioses y como tales podríamos renunciar a la filosofía: los dioses son sencillamente los *sophoi*. La proposición falsa o el discurso falso son por lo tanto posibles, porque el *lógos* es anfibólico.

Sobre esta naturaleza anfibólica del *lógos* se fundamenta la convicción expresada por Platón en la carta séptima sobre la debilidad de los *logoi* (*asthenés tôn logôn*, 343 a), a la que está sometida toda imagen: 1. ella no es lo que representa; 2. participa de la materialidad y de la temporalidad. Su debilidad no quiere decir que el *eikôs lógos* “sea responsable de la decadencia del ideal de ciencia”, como interpreta Karen Gloy.²⁰ Solamente quiere decir, que el *lógos* humano está limitado por la necesidad y con necesidad. A pesar de su fragilidad y finitud, la vida sin el *lógos*, como dice Sócrates, carece de valor. Su fragilidad no es una razón para odiarlo e injuriarlo, sino una razón para protegerlo y tratarlo cuidadosamente.

Superar el débil *eikôs lógos* no es otra cosa que el *lógos* de la filosofía. En el *Sofista* es caracterizado el *lógos* como un género del ente, en el que todos los géneros, sean grandes o pequeños, están encrustados (260 a). En el *lógos* surgen y perecen las ideas, y no en un lugar fantasmagórico en el que yerran como espíritus.²¹ Pero este gran género, que abarca a todos los otros, esta entretejido con devenir y perecer. Esto es lo que constituye su iconidad, su naturaleza anfibólica.

La anfibolia del *lógos*, su iconidad, es lo que mueve a la dialéctica: mediante el *lógos* el embrujamiento icónico del entendimiento y abrirse un camino a través de las imágenes hacia la verdad.

La dialéctica es la expresión del anhelo del cognoscente de no darse por satisfecho con las imágenes de la verdad. No la apariencia de justicia, no la apariencia de lo bueno, sino la justicia y lo bueno mismo es lo que quiere conocer y experimentar el dialéctico, en un diálogo común con los otros. La dialéctica está a la búsqueda de la verdad, consciente de la debilidad de los *logoi*, de la naturaleza anfibólica del lenguaje, de la ruptura entre

20 GLOY, Karen. *Studien zur platonischen Naturphilosophie im Timaios*. Würzburg, 1986. p. 36.

21 Cfr. WYLLER, E.A. *Op. cit.*, p. 71.

cosa y palabra, de la tensión entre lenguaje y mundo. Esto distingue al dialéctico del sofista, del falso político. Éstos buscan en su discurso sobre lo probable (*tó eikôs*), despreocupados de la verdad, sea en el lenguaje, sea en la realidad, sea en las relaciones entre ambos, sea en las relaciones con los otros (*Fedro*, 272 d). Por esto el *eikôs lógos* es el *lógos* de la filosofía.

Para decirlo con Held: el discurso del *Timeo* no utiliza ingenuamente la iconicidad del lenguaje, sino reflexivamente, pues él quiere dejar ver cómo la imagen participa de la idea, i.e., cómo el uso correcto del lenguaje se orienta por las ideas consciente de su iconicidad. Pues sin relación con las ideas no podría uno conocer ni interpretar el todo ni tampoco la más pequeña de sus partes. Timeo supone las ideas y les prueba en su fuerza para desvelar la verdad de los fenómenos. El presta atención a sus semejanzas y diferencias, a sus entrelazamientos con otros, a sus límites: por esto se ve obligado a introducir un tercer género, por los dos primeros, con los que inició el discurso no bastaron para la exposición del cosmos, y dar cuenta de él y sus cosas. Timeo no se vale de una sola idea para hacer manifiestos los rasgos fundamentales del cosmos, sino de una constelación de conceptos, que gira alrededor del enigma del cosmos.

El *eikôs lógos* del *Timeo* es semejante al del matemático en la *República*: se sirve de la figura visible del cosmos y habla sobre él, pero no por causa de aquella, sino que intenta conocer aquello que sólo se deja conocer por la *diánoia* (*República*, 510 d, 529 d). Su investigación se dirige a la verdad, quiere conocer los números verdaderos (*alêthinôi arithmôï*), y llevarlos al concepto (*ibidem*). Pero Timeo también imita al dialéctico: realiza su investigación de manera tal que no oculta su comienzo: la bondad del demiurgo (*Teeteto*, *Op. cit.*, 511 b, 533 c). Y deja que su discurso sea conducido por esta idea. Esto constituye la forma de exposición filosófica del *eikôs lógos*. Dos lugares del *Timeo* señalan esto.

Con Platón comienza la filosofía como ella en general comenzó: con la contemplación de los fenómenos celestes. Platón permanece fiel a la tradición que Tales inauguró (*Teeteto*, 174 a). Lo que sorprende al astrónomo y filósofo Timeo en la contemplación del cielo visible es la belleza, medida y armonía de sus movimientos. Pero esta belleza visible no se deja representar y comprender sin otros cosmos igualmente sorprendentes, el del *lógos*, el lugar de nacimiento de los números y las ideas. El invisible *kósmos noêtos*, expuesto por el *kósmos aisthêtos* y con el cual esta mediado, es el paradigma por el cual los hombres deberían orientar su conocimiento y su praxis. Platón no pretende crear otra cosmogonía, como algunas veces se ha dicho, como si en el cielo estuvieran escritas las leyes y normas del discurso y la acción. Una mera imitación del cosmos, sin el *lógos*, no sería otra cosa que una imitación de la *ananké*, lo que sería un sinsentido. El cosmos a imitar es ya uno interpretado por el *lógos*; Platón parte de un cosmos ya comprendido normativamente.²² La mimesis del cosmos esta mediada por el *lógos* y es sólo posible a través del *lógos*. El *lógos* y la *ananké* representan distintas exigencias y

22 MARTENS, E. Platon. en: BÖHME, G. (Hg.), *Klassiker der Naturphilosophie*. München, 1989. p. 42.

tienen ritmos distintos. El paradigma es una naturaleza ya interpretada por el *lógos*, una naturaleza que es más que *ananké*, que posee ya huellas que pueden transformar el *lógos*. Son las ideas que nacen y aparecen en el *lógos*, las que deberían dar la medida de la acción humana, pero el *lógos* sólo se actualiza plenamente en el diálogo con los otros y consigo mismo. Esto es lo que le importa a Platón. Pues sería una disposición ridícula, como dice Protarco en el *Filebo*, poseer solamente conocimientos divinos y no saber nada de los asuntos humanos (*tá anthropina*), pues así nunca encontraríamos el camino a casa (62 b). Pero la casa donde los hombres y mujeres tratan sus asuntos, es la polis. Pues en comparación con el cosmos sensible y con el cosmos inteligible, es bastante sorprendente cómo los hombres y mujeres actuantes en la polis se equivocan sin medida y sin orden, como si su acción fuera regida solamente por la *planóménē aitia*, por la causa errante, por la dura necesidad, que en el *lógos* se expresa mediante clichés lingüísticos, prejuicios, desprecio por lo otro. Pues lo que a Platón le preocupa no es tanto que Tales se haya caído en la fuente y que la bella muchacha tracia se haya reído, sino la caída de la polis en el pantano de la violencia de acuerdo con la consigna: “lo justo es aquello que uno puede imponer con violencia” (*Leyes*, 890 a). Y es en la polis y a través de la polis como los hombres y mujeres se enfrentan con una naturaleza marcada por la *ananké*, la necesidad, y con sus propias necesidades y este enfrentamiento está mediado e iluminado por el *lógos*.

El *eikós lógos* de Timeo no sólo es el regalo al *lógos politikós* de Sócrates, sino su fundamentación y preparación. Él quiere inducir a ver correctamente la naturaleza de las cosas, para también motivarnos a realizar nuestras acciones en la polis según el *lógos*. Pues no todo en la naturaleza es violencia, ya que los hombres y las mujeres han recibido un hermoso regalo que los obliga al *logon didonai*, a dar cuenta y razón, un *noús* atado al *lógos*, una razón encarnada en el lenguaje, una razón lingüística.

DISTINCIONES CON RESPECTO A LA FILOSOFÍA PRÁCTICA

Preguntas conceptuales indirectas a la ética discursiva *

Por: Friedrich Kambartel
Universidad Johann Wolfgang Goethe
Traductor: Francisco Cortés Rodas
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *En este artículo se realiza una crítica a la ética discursiva de Habermas, la cual afirma que una teoría del discurso entendida a partir del análisis del consenso racional no puede constituir una base adecuada para la comprensión de la filosofía moral. Kambartel propone otra perspectiva para definir el ámbito de la moralidad. Según ésta la moralidad tiene que ver con las condiciones básicas de la corporeidad y racionalidad de nuestra vida. En la moral se trata de la protección de aquellas necesidades básicas imprescindibles para la realización de una vida humana digna.*

PALABRAS CLAVE. *Habermas, ética.*

SUMMARY. *This article is a critique on the discursive ethics of Habermas, according to which a theory of discourse based on the rational consent is not a proper foundation for understanding moral philosophy. The author sets forth another perspective to define the frame of morality. For him, morality is related to our basic conditions of corporeity and rationality. Then, the moral intend would be to protect those basic necessities to a worthy human life.*

KEY WORDS. *Habermas, ethics.*

Acuerdo (consenso) y conocimiento práctico

1. Damos a entender nuestro asentimiento en acciones y en juicios mediante gestos y actos de consentimiento. Ciertamente la palabra "consentimiento" (y en correspondencia el hablar de consenso), oculta que a menudo tenemos que considerar aquí dos casos completamente diferentes. En el primer caso se trata de la formación de una voluntad común; en el segundo, de comunicar un conocimiento práctico.

2. Formamos una voluntad común cuando nos esforzamos por coordinar de común acuerdo nuestras orientaciones de acción, de tal manera que ellas se apoyen recíprocamente o puedan hacerse entre sí compatibles. Las formas de una voluntad común son, por ejemplo, acuerdos o convenios. Las orientaciones de acción que puedan ser objeto de formación de la voluntad, son por ejemplo fines, reglas de acción o formas institucionales de acción.

* Artículo escrito para la revista *Estudios de Filosofía*.

A las personas les atribuimos intereses, de un lado, partiendo de su voluntad común fáctica comprobable en el habla y en la acción, por ejemplo de fines y planes de vida; de otro lado, en relación con condiciones a las cuales debe aspirar una voluntad ilustrada para conseguir una vida buena, y sobre todo una vida digna.

Esto significa que con referencia a la voluntad fáctica o a la voluntad ilustrada de una persona P, se presentan situaciones vitales reales o representadas como provechosas o embarazosas, y en este sentido, de interés para las reflexiones y acciones de P.

Entonces la formación de una voluntad común frecuentemente se nos presenta como superación de conflictos de intereses, por ejemplo, a través de un equilibrio de intereses o del surgimiento de una voluntad común.

3. Si damos nuestro consentimiento en el marco de formación de una voluntad común, se trata pues del caso clásico de un acto de habla performativo. En el caso de un convenio –acuerdo– se produce mi consentimiento por medio de mi declaración, a la que denominamos consentimiento. Nuestro consentimiento y los deberes vinculados con él, se constituyen o entran en vigor a través de los gestos reglados lingüísticamente o de las declaraciones de consentimiento. En este caso hablamos de un consentimiento consensual.

4. Por el contrario, un consentimiento declarado puede ser entendido de otra manera cuando con él expresamos un conocimiento práctico. Aquí nuestra declaración manifiesta un estado o un suceso sobre el cual al final no podemos disponer actuando, incluso cuando hemos preparado en forma adecuada su entrada, por ejemplo a través de fundamentaciones. Sólo al final nos confronta que lo comprendamos ahora; y ciertamente, sin que pueda haber para ese suceso una causa en sentido estrecho. La generación técnica de un conocimiento práctico debemos describirla como una manipulación –cuyo resultado finalmente se nos presenta como un conocimiento práctico–. Tampoco existe ninguna conexión causal fuerte entre los argumentos, las fundamentaciones y el conocimiento práctico que ellos preparan –el suceso y el conocimiento práctico–.

El caso de la aprobación de un conocimiento práctico se parece al de la expresión lingüística del dolor: aquí la acción expresiva no constituye tampoco el estado o suceso, en el que nos encontramos con nuestros sentimientos de dolor; aunque la expresión característica del dolor esté en una relación interna –conceptual– con nuestro dolor.

En este sentido el conocimiento práctico tiene una expresión muy particular. Ante todo el conocimiento práctico está relacionado internamente con una acción adecuada a él. Esto quiere decir que si nuestro asentimiento fue hecho en forma seria (sincera) se muestra en forma práctica. Por el contrario el consentimiento en un acuerdo “vale”, incluso si no me atengo a él.

Sin embargo, al final, nuestro actuar puede ir en contra de nuestros conocimientos prácticos. Esto quiere decir que podemos ser obstaculizados en la ejecución de nuestros conocimientos prácticos por medio de conocimientos prácticos opuestos o por razones de acción, que “obliguen” en forma más o menos fuerte nuestro comportamiento. El conocimiento práctico que en su ejecución es limitado, se diferencia en la práctica, en forma evidente, de inexistencia del conocimiento práctico.

5. En el caso del consentimiento de un acuerdo puedo ser representado por otro: puedo comisionar a alguien, para que en mi lugar, dé mi consentimiento respecto de algo. El consentimiento en el sentido de un conocimiento práctico no puedo delegárselo a otra persona, así como no le puedo pedir a otra persona que sienta mi dolor (“por mí”).

6. No podemos esperar que un conocimiento práctico sea compartido de hecho por todos. Sin embargo, pertenece a la gramática del conocimiento práctico que pueda convertirse en el conocimiento práctico de cualquier persona, es decir, que deba poder encontrar la aprobación de todos aquellos que entren en un proceso de acciones reflexivas orientado por razones. Y esto no es ningún pronóstico en el sentido de una espera fundamentada.

Es gramaticalmente falso afirmar que “a” es el conocimiento práctico de P (algo fundamentado para P), sin suponer que “a” puede convertirse en el conocimiento práctico de cualquiera, en el caso de tener suficiente conocimiento de causa y buena voluntad. Los conocimientos prácticos no pueden ser, pues, concebidos *eo ipso* en forma privada o particular. Si una persona P está segura de una orientación, sin suponer “para todos” su carácter comprensivo fundado en razones, debemos entonces hablar de un convencimiento de la persona P.

De ahí que los conocimientos prácticos no tengan destinatarios “internos”, a diferencia de las orientaciones de acción que son el resultado de un acuerdo. Aquí (en el caso de los acuerdos) le pertenece el contenido necesario de tales orientaciones, que nosotros podemos experimentar, quienes estén sujetos a ellos, a quienes estén dirigidas.

En el caso de la aprobación de un conocimiento práctico quiero hablar de un consentimiento cognitivo.

7. Los conocimientos prácticos están vinculados con la pretensión de la capacidad universal de consentimiento. Podemos estar absolutamente seguros del desempeño de esta pretensión –y sin embargo, podemos experimentar con posteridad, al representarla ante otros, que las evidencias y fundamentos aportados por nosotros no son suficientes y que lo que antes estaba fundamentado, ha perdido ese carácter: permanecemos allí, donde nos sentimos seguros, por principio, como capaces de equivocarnos–.

La verdad de nuestros conocimientos prácticos anticipa necesariamente el consentimiento de otros (la expresión sincera de su consentimiento práctico en concordancia con el nuestro). Por eso las posibilidades experimentables de conocimientos prácticos de otros (el “discurso” con ellos), representan, a la vez, un control gramatical de lo que para nosotros está fundamentado.

La falibilidad en los discursos orientados por conocimientos prácticos es sólo la otra cara de la universalidad supuesta para los conocimientos prácticos. La falibilidad subyace a la pretensión de verdad. Esto lo desconoce el popperianismo.

De otro lado, la falibilidad de todos nuestros esfuerzos de orientación no significa, en principio, que todo nuestro conocimiento práctico es vano. La matemática y la filosofía moral, por ejemplo, nos permiten experimentar en su esencia la consistencia del conocimiento práctico firme. Con todo y esto los hombres pueden hacer caso omiso de los conocimientos prácticos, tanto de los de la matemática como de los de la moral.

Validez

Lo dicho tiene consecuencias para nuestro entendimiento de la validez.

1. En primer lugar, decimos que un conocimiento práctico es válido; es decir, las razones y las evidencias que fundamentan en cada caso nuestro conocimiento práctico, nos permiten tener seguridad sobre nuestros asuntos así como estar seguros de que todas las demás personas pueden obtener los mismos resultados (validez cognitiva) si están dispuestas y en capacidad de hacer un examen apropiado.

2. Es válido, además, aquello que sea resultado de un acuerdo reglamentario dentro de un proceso institucional (validez institucional).

3. Finalmente, una orientación de acción es válida en un determinado contexto práctico y para quienes participan de ella, cuando esa orientación se ha convertido ahí en una praxis generalizada (validez de hecho o social).

Racionalidad

1. Denominamos una orientación práctica O racional, referida a una situación-problema (práctica) P, precisamente cuando es útil una acción correspondiente (una acción de acuerdo con O), para una solución (o quizá una disolución) del problema P. Este es evidentemente un concepto “relativo” de racionalidad.

Cuando evaluamos la racionalidad de determinadas acciones, proponemos frecuentemente orientaciones prácticas que son *prima facie* racionales en (o relativamente a) muchas, o casi todas las situaciones-problemas imaginables. Esto puede llevarnos a caracterizar y comprender tales orientaciones, por ejemplo el principio de optimización de beneficios o reglas formales de argumentación, como patrones de racionalidad.

“Patrones de racionalidad” tienen aquí el carácter de formas periódicas de argumentación. A la vez razones o fundamentaciones, que portan soluciones fundamentales a problemas.

Normalmente los problemas no surgen aisladamente en una situación, mas bien muestran una conexión con otros problemas. Además, por regla general, cada cual no puede aplicar para sí simplemente, por así decirlo, los patrones que prometen una solución racional de nuestros problemas. Debemos, antes bien, ponderarlos entre sí, de tal manera que se limiten o se modifiquen recíprocamente. Esta estructura de la reflexión práctica nos acompaña a lo largo de nuestra vida, pertenece a su gramática.

Ahora podemos denominar “particular” una práctica de orientación, en la medida en que ella tome en consideración solamente una parte de los problemas relevantes y de los patrones de racionalidad. En otras palabras: la racionalidad particular aplica algunos de los patrones referentes de racionalidad a algunos de los problemas comprendidos.

2. “Particularidad”, en ese sentido, se refiere no solamente a los intereses de determinadas personas o grupos afectados, como sucede en el marco de una comprensión corriente de “particularidad” en la filosofía moral. Ella incluye “racionalidad incompleta” en el sentido de Habermas. Con frecuencia, sólo “una parte de los problemas relevantes” quiere decir, por otra parte, que los problemas de determinadas personas y grupos son “privilegiados” en la reflexión.

Como es de esperar, en caso de una perspectiva no particular, debemos hablar de universalidad, y precisamente a diferencia de la universalidad cognitiva del conocimiento práctico de universalidad práctica.

Racionalidad Práctica

Ahora es necesario distinguir, entre determinadas orientaciones “materiales” de nuestra práctica, patrones (formales) de racionalidad y finalmente un concepto universal de razón. La razón práctica (“razón” en el sentido práctico de la palabra) puede caracterizarse como un esfuerzo por superar la racionalidad particular; dicho de otra manera: como el empeño por alcanzar universalidad. Y, correspondientemente, una práctica de orientación puede denominarse racional, cuando es conducida simplemente por el

empeño por alcanzar la razón. Dicho en la forma de una distinción desarrollada por Kant y agudizada por Hegel: la razón (práctica) aparece así como una actitud que frente al punto de vista unilateral del entendimiento, tiene en mira la totalidad.

La razón no se define, por tanto, a través de determinados patrones, determinadas reglas, determinados principios o métodos de la racionalidad (como por ejemplo formas o procedimientos de fundamentación), tal como ellos son reiteradamente discutidos en la filosofía; mas bien, se define, por así decirlo, en forma negativa, por medio de la perspectiva que adoptamos cuando manejamos esos patrones de modo menos unilateral y parcial. Por otro lado, esa perspectiva no puede ser concebida como la aplicación de un patrón especial, más elevado.

Juicios prácticos

1. Las estructuras de la racionalidad de la razón práctica constituyen al mismo tiempo una comprensión de la fundamentación de los juicios prácticos. A los afectados por las situaciones-problemas (prácticos) le son atribuidos, a la vez, comprensiones de la vida y comprensiones de la situación (o recomendadas) que pueden formar, por sí solas o en conjunto con patrones de racionalidad, el fundamento último de las argumentaciones prácticas.

Un juicio práctico articula a continuación una contribución fundamentada para la solución de un problema de orientación práctica. Las diferenciaciones en la esfera del juicio práctico se pueden efectuar, por ejemplo, según el tipo de razones preponderantes. Podemos concebir los esfuerzos para la solución de problemas de orientación práctica por medio de juicios prácticos fundamentados como discursos prácticos o como parte de ellos.

2. Se considera evidente limitar las situaciones-problemas prácticos a situaciones-conflicto y en forma correspondiente entender los juicios prácticos (fundamentados) como el resultado de una formación cualificada de la voluntad, o de un consenso alcanzado bajo "condiciones ideales del discurso". Dentro de tales condiciones entran en consideración:

2.1 Que los participantes en el proceso de consecución de una voluntad común sean absolutamente transparentes en relación con sus intereses y necesidades.

2.2 Que la aprobación consensual no esté determinada por relaciones de poder, es decir, condicionada por el hecho de que algunos de los participantes puedan ejercer sanciones positivas o negativas o de cualquier otro tipo frente a otros, como por ejemplo que posean posiciones discursivas privilegiadas institucionalmente.

2.3 Que los participantes hagan accesible a otros, argumentativamente, sus interpretaciones de la situación argumentativamente, es decir, que no se admitan de antemano solamente deducciones a partir de prejuicios dogmáticos.

A estas condiciones ideales del discurso pertenece también, particularmente, la participación simétrica directa o representada de todos los afectados por los resultados de un proceso de formación de la voluntad.

3. Ciertamente las fundamentaciones no son en general convincentes, porque constan esencialmente de argumentos, los cuales encuentran aprobación consensual en los procesos de acuerdo organizados bajo condiciones ideales. La fuerza de convencimiento de los argumentos se debe desarrollar finalmente en ellos mismos.

Para los juicios prácticos debemos, pues, movilizar conocimientos prácticos aun cuando, en casos especiales, tales juicios puedan tener un lugar orientador en el marco de acuerdos.

Las condiciones racionales ideales para discursos prácticos orientados consensualmente no pueden asumir ningún rol constitutivo para el entendimiento de la fundamentación y comprensibilidad de los juicios prácticos. Estas condiciones son más bien adecuadas para declarar y hacer a un lado en forma crítica las distorsiones que puedan bloquear lo convincente de nuestros argumentos o que puedan crear efectos ilusorios. Por el contrario, un significado gramatical (en forma ideal) tiene la universalidad del conocimiento práctico que ha sido elaborado mediante un consentimiento cognitivo, incluso para el entendimiento de juicios prácticos.

4. También en la esfera de las orientaciones prácticas debe separarse cuidadosamente la situación de orientación y la situación-problema consensual y cognitiva.

En ambos casos, el entendimiento de la concordancia (general) es algo completamente diferente.

De tal forma, el resultado de un acuerdo es racional o está en tal forma justificado como determinan las condiciones o procedimientos bajo los cuales resulta. Y esto es de hecho una proposición gramatical.

Un concepto de consenso racional, definido en este sentido como “procedimental o formal”, no es apropiado, como se verá más adelante, para reconstruir el sentido total de nuestro entendimiento cognitivo previo de la moralidad.

Una teoría del discurso entendida a partir del análisis del consenso racional podría tener características de una teoría de la decisión crítica (separada del trasfondo problemático utilitarista o de la teoría de la preferencia). De todas formas, una teoría tal no podría constituir una base adecuada para una filosofía moral.

Moralidad

Los argumentos morales no pueden comprenderse sobre la base de un acuerdo racional, esto es, un acuerdo que parte de los problemas e intereses de hecho de las partes afectadas. Los juicios morales se apoyan menos en un “consenso”, que en un conocimiento práctico.

Los recursos de la filosofía moral a un consenso de hecho u obtenido bajo condiciones ideales, parten de los intereses reales, y eventualmente de los intereses bien entendidos de las partes afectadas. Éstos generan la impresión de que el conocimiento moral reside en nuestros intereses modificados (o en los intereses de cualquiera). Pero esto no es evidente. Las soluciones de problemas morales nos exigen sacrificios reales; ellos atienden los intereses de los más débiles, no de los mas fuertes, de los que se encuentran en posición desventajosa, no de los privilegiados. La perspectiva moral exige de nosotros precisamente un conocimiento práctico, no solamente un acuerdo general aceptable (bajo condiciones de argumentación fácticas o ideales).

De quien busca un conocimiento moral podemos exigir, en primer lugar, la misma universalidad que presuponemos en el caso de aserciones descriptivas fundamentadas, por ejemplo, constataciones empíricas, históricas o matemáticas. Así como en el caso de demostraciones y cálculos matemáticos, o de investigaciones empíricas, el resultado fundamentado no debe adaptarse a nuestros intereses, los procesos de fundamentación moral nos exige una abstracción de nuestros intereses meramente individuales, particulares.

Frente al tribunal moral, compareceremos respecto de los aspectos biográficos y socio-genéricos, desnudos, meramente como seres humanos.

2. Quizá fue Kant el primero en haber visto esto en una forma suficientemente clara. En el caso de la moral, se trata, en palabras de Kant, de la “humanidad en nuestra persona”, o, si nos queremos alejar del sentido puramente biológico de la palabra “ser humano”, se trata de nuestra esencia racional constituida a través de reflexiones formuladas lingüísticamente. (Finalmente, no debe excluirse conceptualmente que delfines, primates o visitantes de otros planetas (los habitantes de la luna mencionados por Kant) puedan ser afectados y partícipes del universo moral). Por consiguiente, para la fundamentación de conocimientos prácticos morales están a nuestra disposición solamente aquellas necesidades

y características situacionales que estén vinculadas con nuestra humanidad (entendida racionalmente).

Quedan, por lo tanto, prohibidas moralmente por principio todas las formas de acción que perjudiquen esencialmente las necesidades humanas fundamentales.

En la medida en que quisiéramos colocar este enunciado en forma de derechos morales y apoyáramos en éstos otros derechos políticos institucionales, entonces podemos decir que se trata de los derechos a la continuación sin trabas de la propia vida, de la integridad física, de la protección contra sucesos naturales adversos, además de los derechos de la razón, por ejemplo, de la autodeterminación práctica, de la libre expresión de la propia persona, de la libre defensa argumentativa de orientaciones vitales, etc. En este catálogo merece hoy mención especial el derecho al desarrollo tolerable y realizable de los fundamentos naturales y sociales de una vida humana racional, en la medida en que tales fundamentos dependen de acciones humanas. (No sólo distingue al hombre como hombre que vive en su época histórica contemporánea o en su pasado (haber vivido), sino que obviamente incluye el derecho anteriormente mencionado de las generaciones futuras).

Es evidente la conexión estrecha de una perspectiva de juicio moral con los denominados derechos humanos y fundamentales. La integración cultural de estos derechos puede asumir una forma determinada, socialmente diferenciada. Por eso pueden caracterizarse los juicios morales en el marco de esta forma. No obstante, el núcleo de estos juicios no concierne solamente, por razones de la gramática de la moral, a los hombres (seres racionales) de una tradición determinada particular o de una cierta constitución biológica. La evidencia moral se basa en las condiciones, iguales para todos los hombres, de una vida humana digna. Por eso, quiero denominar transparticular o transsubjetiva a la perspectiva constitutiva de los juicios morales.

3. La crítica a la razón del relativismo cultural moderno y del llamado posmodernismo es errónea en un doble sentido. Ella le quita, de un lado, importancia al hecho de que los derechos humanos, y con esto el núcleo de nuestra comprensión moral es algo más que los elementos básicos de un *may of life* occidental. Desconoce además que la comprensión de la razón práctica esbozada, puede referirse a descripciones adecuadas “por toda parte” de situaciones prácticas.

De otro lado, la abstracción de lo particular, constitutiva para el juicio moral, no significa precisamente que las relaciones biográficas y particulares no tengan alguna importancia para la moralidad. Éstas determinan, como ya fue dicho, no sólo la forma material que asumen concretamente los problemas morales, sino que constituye también un derecho humano autónomo, el derecho al desarrollo de nuestra vida en una biografía singular marcada por la respectiva situación cultural, por las propiedades y capacidades peculiares, así como por nuestros intereses y orientaciones particulares adquiridas de forma

particular. Suena paradójico: el derecho a la individualización (*Besonderung*) es un derecho humano (universal), porque corresponde a la particularidad inevitable de todo ser humano.

Ciertamente, la cuestión es si la moral nos exhorta, como opinaba Kant, a perfeccionarnos como hombres. De todas formas la moral nos exhorta a garantizar las condiciones elementales por medio de un esfuerzo común.

Juicios de valor

Hay conocimientos prácticos que formulan los resultados de nuestra percepción e investigación del mundo, sin que haya por esto una razón para asociarlos (en forma inmediata) con una intervención activa en el mundo. Tales conocimientos prácticos pertenecen a la contemplación del mundo. Por eso pueden ser denominados teóricos.

Los conocimientos prácticos, en los cuales nos representamos las condiciones básicas de una vida humana digna, son de otro tipo, pues llevan consigo elaborada una valoración.

Comprender una situación como indispensable para una vida humana digna, significa que su ausencia (o su perjuicio) se juzga como una falta, y su realización (o el medio para su realización) como un bien.

Los conocimientos prácticos de este (segundo) tipo pueden ser denominados “juicios de valor”. En este sentido se asocia en los juicios de valor un sentido “descriptivo” con un elemento “normativo” de lo que se dice; esto significa, en estos casos, que hacemos simultáneamente una constatación con una valoración de lo constatado. En forma correspondiente el sentido del vocabulario esencial para juicios de valor contiene aspectos normativos y descriptivos.

En este sentido, a la gramática de los juicios de valor le pertenece el que presentan razones directas para una acción correspondiente con ellos. Es decir, que el consentimiento cognitivo en un juicio de valor se expresa en particular y con necesidad interna en su uso, como una razón práctica. Por esto los juicios de valor contienen, como razón para una adecuada praxis de evitación o de realización, una exhortación indeterminada a entrar *ceteris paribus* en una praxis de ese tipo.

En el marco de las diferenciaciones referidas a esto, es imposible por razones conceptuales que los juicios de valor se basen en percepciones valorativas. El error de las éticas de los valores de la concepción de un *moral sense* radica en una suposición de este tipo.

Intereses y Moralidad

1. La ligazón –bastante difundida en la filosofía, por ejemplo en el utilitarismo–, del conocimiento moral con el supuesto hecho de que nuestro interés en la perspectiva moral debe estar en primer lugar, ha producido evidentemente una visión distorsionada de las cosas. Nuestros intereses (de hecho o aclarados o nuestras preferencias) pueden oponerse a una orientación moral.

El sentido de los argumentos morales reside exactamente en la circunstancia de que no debemos (o podemos) partir de nuestros diferentes intereses.

Recordamos de nuevo el paralelo con un juicio descriptivo “normal”, por ejemplo con una constatación empírica o con el resultado de un cálculo. También en este caso aceptamos, finalmente, las razones pertinentes, incluso en la circunstancia de que aunque sean correctas no atiendan a nuestros intereses.

2. A pesar de esto podríamos decir que las orientaciones sociales y vitales (morales) son buenas para todos los afectados como seres humanos y en esa medida atienden a un interés general. Finalmente, éstas contienen las condiciones bajo las cuales los seres humanos pueden conducir algo así como una vida particular digna y de acuerdo con su corporeidad y racionalidad. Por esto tienen para cada ser humano, en general, una prioridad natural frente a todos los otros intereses particulares. Kant habla de intereses racionales, cuando se refiere a tales condiciones básicas fundamentales, en contraposición a los intereses motivados por inclinaciones de nuestra biografía particular, es decir, “patológicas”, como los denomina Kant.

Sin embargo, estos intereses racionales generales no pueden comprenderse como si resultaran (o se constituyeran) a partir del acuerdo de nuestros intereses individuales, en el sentido de la validez de hecho de un acuerdo alcanzado de forma clara y evidente.

Cada uno de nosotros tendrá, o deberá tener, un interés en que le sean satisfechas (en una medida suficiente) las necesidades humanas básicas para sí mismo. Esto quiere decir, –pero no es *ipso*– que cada uno de nosotros tiene un interés en que lo mismo sea garantizado para todos los otros afectados, eventualmente con una renuncia necesaria a intereses particulares. Al final, en cuanto seres humanos determinados, podemos estar frecuentemente seguros de la satisfacción de nuestras necesidades básicas humanas, sin que para esto debamos reconocer una reciprocidad universal. Así, no dependemos, los que ahora vivimos, de las generaciones futuras. Por ejemplo, con posterioridad a nosotros, el diluvio definido ecológicamente, no es, por lo tanto, un mal cálculo de nuestros intereses. La moralidad nos exige más que una coordinación inteligente entre nuestros intereses. Exige de nosotros, reiteradamente, la superación de nuestros cálculos de intereses.

La “posición original” de Rawls revela y distorsiona al mismo tiempo esta situación, porque representa una ficción en la cual nuestro propio interés calculado “con cuidado” (con poco riesgo), coincide con una abstracción de la situación particular biográfica de problemas e intereses.

Hay alguna otra posibilidad para argumentar por la prioridad de la moralidad. Este es realmente el caso. Pues lo válido es que nuestras situaciones particulares de intereses son adquiridos y contingentes. La satisfacción que conseguimos con ellos (en ellos) podría ser alcanzada también por otras vías.

Por esto se nos exige un principio de consistencia moral que consiste en construir (o en desarrollar) nuestras orientaciones vitales (intereses) de tal modo que ellos concuerden con una forma de vida moral. Como al respecto hay muchas soluciones, a nuestra individualización no se le ponen límites esenciales con estas consideraciones.

Una vida (empíricamente) realista está de acuerdo con los así denominados hechos normales; una vida normalmente realista es, en suma, una vida moral, con los “hechos morales”.

Moralidad y Racionalidad

¿Cómo se relacionan el juicio moral y el juicio práctico, y la moralidad con la razón práctica? Si centramos nuestra atención, en primer lugar, en el problema de nuestra vida en una actitud de universalidad racional, puede ganar un mayor significado una visión moral de las cosas. La perspectiva moral da por esto un determinado patrón de racionalidad o un conjunto interrelacionado de tales patrones en el proceso de formación de nuestro juicio práctico.

El juicio moral nos formula su exigencia “incondicionalmente”. Por el contrario, para la razón práctica la moralidad permanece como un punto de vista que debe ser ponderado frente a otros. La prioridad de la evaluación moral debe ciertamente ser observada: la moralidad tiene que ver con las condiciones básicas de la corporeidad y racionalidad de nuestra vida. Sin embargo, es válida también para los criterios de racionalidad moral que están también sometidos a la universalidad esencial que caracteriza la razón práctica. Eso es lo que se muestra en el rigorismo moral, entendido como una parcialidad irracional del punto de vista práctico en nuestras orientaciones.

Sin embargo, Kant, a quien le debemos una determinación correcta de la moralidad, no vio un punto: al lado de la racionalidad instrumental, de lo que él denominó imperativos hipotéticos y de la moralidad, existe además el juicio práctico racional en cuya consideración entran la racionalidad instrumental y la moralidad como patrones de racionalidad. La

razón práctica es, por lo tanto, amplia; la moralidad, por el contrario, elemental o básica para la vida humana.

Justicia

Las relaciones vitales o sociales pueden ser denominadas en un primer sentido justas cuando están en concordancia con los derechos morales fundamentales de los hombres (en general de los seres racionales). Justicia se refiere en un segundo sentido a la solución racional de problemas de distribución. Éstos pueden plantearse para recursos económicos, también para posiciones sociales, deberes o derechos de disposición.

De esta manera diferenciamos, como ya lo había hecho Aristóteles, un concepto moral de justicia de un concepto de justicia distributiva. La justicia moral exige la garantía de una vida humana digna, la justicia distributiva introduce normas para la distribución de la vida buena (más allá de la vida humana digna). Los fundamentos para la solución de problemas, en el caso de problemas de distribución, deben ser ante todo acuerdos racionales, no conocimientos prácticos.

INTERCULTURALIDAD, ¿UN DESAFÍO?

Por: Rudolf Brandner¹

Traducción: Isabel García López

RESUMEN. *Ante el desarrollo del proceso revolucionario de homogeneización ontológica, la experiencia histórica de los dos últimos siglos deja claro que parece imposible preservar la interculturalidad. El concepto de "interculturalidad" y su problemática, surgen justo cuando la interculturalidad como realidad básica de la existencia humana tiende a desaparecer. En este texto se considera la diacronía de este concepto que, por el contexto histórico en el que surge, hace de sí una remembranza de una situación histórica y de una condición humana de las que estamos ya excluidos.*

PALABRAS CLAVE. *Interculturalidad, Modernidad, Fundamentalismo*

SUMMARY. *The revolutionary process of ontological homogenisation during the last two centuries leads to conclude that preserving interculturality seems impossible. Interculturality, and the problems to it attached, appears as a concept precisely when interculturality as a basic reality of human life is disappearing. This article presents this concept in a diachronical way and shows that it is the referent of a historical situation and of a human condition from which we are already excluded.*

KEY WORD. *Interculturality, Modernity, Fundamentalism*

El concepto filosófico, creación del momento, surge a veces como un cometa, de repente y sobre fondo negro, todavía mal iluminado, para durar unos instantes antes de fundirse y desaparecer de nuevo en la noche. El concepto "Interculturalidad" bien pudiera ser este cometa, la palabra misma prefigura un sentido que quizá nos dé que pensar, y antes de que se desvanezca de nuevo parémonos un instante para fijarlo. Así, podríamos devolverle aquello que nos ha dado, como nuestro voto para su viaje futuro.

La "Interculturalidad" parece pronunciar una contra-reacción al fundamentalismo, el cual se presenta atrincherado en los valores tradicionales contra el proceso de modernidad. El fundamentalismo, como se conviene habitualmente, consiste en sí mismo en una reacción contra la modernidad y por tanto, será comprensible solamente a partir de la acción primordial contra la que se dirige. El concepto "Interculturalidad" nos hará pasar de contra-acción a contra-reacción, alejándonos así más y más de lo que está en juego, para confinar al margen de la conciencia la realidad con la que nos enfrentamos: el acontecimiento histórico de la modernidad.

¹ Friburgo i. Brsg., Alemania. Actualmente profesor invitado en la Universidad de Nanterre, Paris-X. Ha publicado especialmente: *Was ist und wozu überhaupt -Philosophie-? Vorübungen sich verändernden Denks*. Wien: Passagen-Verlag, 1992; *Warum Heidegger keine Ethik geschrieben hat?* Wien: Passagen-Verlag, 1992.; *Heidegger, Sein und Wissen. Eine Einführung in sein Denken*. Wien: Passagen-Verlag, 1993; *Heideggers Begriff der Geschichte und das neuzeitliche Geschichtsdenken*. Wien: Passagen-Verlag, 1994; Aristoteles: *Sein und Wissen*, 1997.

Cometa del deseo y del pensamiento, marginando la realidad, rechazándola, y desviando la mirada de aquello que es para retirarse más y más al meta-nivel de la reflexión pura. El fundamentalismo, cualquiera que sea su origen, podrá fácilmente desdeñar la "Interculturalidad" como un satélite inventado por el mundo occidental, destinado a calmar, incluso a narcotizar, el dolor agudo que sufre el mundo histórico, no-occidental, por la pérdida de su punto de orientación tradicional. Nuestro cometa se convierte pues en puro "fuego artificial" para seducir mejor a aquellos que no participan de nuestra forma de ser-en-el-mundo, e inducirles a que aplaudan su propia transformación en hombres modernos. La "Interculturalidad" no será sino un acto de hipocresía para reforzar una violencia histórica que el hombre occidental hace padecer a las culturas africanas y asiáticas. La estrategia de auto-legitimación de la racionalidad occidental, en pleno ejercicio de su poder de darse la razón a sí misma.

Sin embargo, también podríamos ver en la "Interculturalidad" una contra-reacción al proceso histórico de la modernidad. Y ello sería de nuevo dirigir un concepto contra una realidad, que no puede sino manifestar una vez más la impotencia del pensamiento con respecto a lo que nos sucede. Pero ¿qué nos sucede?

El fondo negro. Al principio no se ve casi nada del cometa. Desde hace algunos años -unos trescientos apenas- la humanidad ha encontrado su solución. El hombre, al convertirse en sujeto, ha inventado el mundo como un sistema de objetos que controla mediante su racionalidad científico-tecnológica subvirtiendo el orden económico, social, político, ético y religioso, creando una nueva relación del hombre con el mundo. Esta nueva relación no queda restringida a la región geográfica de su origen, sino que tiende a convertirse en el paradigma ontológico fundacional de toda la humanidad. El acontecimiento absolutamente único y singular es que, por primera vez en la historia del hombre, estamos tratando con una homogeneización global de la humanidad en una forma única y exclusiva de su ser-en-el-mundo. Por supuesto, ello no excluye el hecho de que hay y siempre habrá variaciones indefinidas en cuanto a la manera en que los seres humanos se enfrentan a las situaciones y manejan sus vidas. Pero, más profundamente, estamos presenciando una revolución total de ser-en-el-mundo humano que está transformando las diferencias culturales en la singularidad del mundo histórico de racionalidad científico-tecnológica. La experiencia histórica de los dos últimos siglos ha dejado suficientemente claro que no parece posible preservar nada de lo que solía ser en el pasado "culturas diferentes", ante el desarrollo de este proceso revolucionario de homogeneización ontológica. La supresión contemporánea de múltiples tradiciones de ser-en-el-mundo y sus entendimientos constitutivos del ser, mediante el paradigma ontológico de subjetividad moderna, representa uno de los más tremendos e impactantes acontecimientos de la historia humana e inevitablemente inaugurará una fase completamente nueva en el ser histórico del hombre. Opino que nos desviaríamos completamente de la cuestión si intentásemos entender este proceso de universalización en términos de colonización e imperialismo, o con referencia a la expansión histórica de religiones como el budismo, el cristianismo o el

islamismo. El proceso de modernidad ha sido tan arrollador para el mundo occidental como lo es ahora para las culturas africanas y asiáticas, lo que no significa que el origen occidental de la racionalidad científico-tecnológica sea puramente casual.

A pesar de todo, el hecho más relevante sigue siendo que la racionalidad científico-tecnológica no se globaliza mediante dominación externa, sino mediante la conversión de la actitud interna del hombre hacia las cosas. Esta globalización tiene lugar sin ningún reconocimiento explícito o creencia intencional en la “verdad” de la racionalidad científico-tecnológica. Es el producto tecnológico mismo que conlleva un cierto mensaje ontológico, convirtiendo al sujeto que hace uso de ello en una cierta “mentalidad”, que se define a sí misma mediante estas reglas que interactúan con aquello que existe, necesarias para producirlo. Hay algo profundamente mágico sobre la tecnología moderna y su irresistible dinámica de transformar toda la humanidad, simplemente por medio de sus productos, en una relación ontológica válida intersubjetivamente con el mundo, relegando así todas las diferencias regionales de cultura y personas, consideradas reminiscencias folklóricas o históricas del pasado.

Asistimos sorprendidos al nacimiento del concepto “Interculturalidad” en el mismo momento en que Interculturalidad -como relación posible entre diferentes mundos históricos- está a punto de desaparecer. La cuestión de “Interculturalidad” surge cuando la Interculturalidad como realidad básica de la existencia humana se desvanece. Curiosamente, el concepto “Interculturalidad” se concibe en una situación histórica que, por su propia fuerza inherente, tiende a abolir enteramente todas y cada una de las distintas formas de ser-en-el-mundo. Por ello, es casi un concepto diacrónico, conservando el recuerdo de pre-modernidad como una condición de la existencia humana de la cual estamos radicalmente excluidos: la memoria de una diferencia, la cual en tanto que fue real no inquietaba a nadie. No obstante, la modernidad no es, ciertamente, la noche en la que todos los gatos son pardos, sino la diversificación extrema de la humanidad que, en tiempos modernos, se convierte ella misma en una mera forma de particularización, sin afectar en absoluto la unificación de culturas en el paradigma ontológico de la racionalidad científico-tecnológica. Recordemos, ante todo, que la modernidad comienza como el proyecto soteriológico de des-negativizar al ser humano de todos sus rasgos de signo negativo. Ello constituye una nueva estrategia de alejar la muerte y la locura, la enfermedad y el trabajo, el aburrimiento y la desesperación, es decir, un proyecto nuevo de salud humana que la modernidad engendra como forma de ser-en-el-mundo. La forma de interacción con lo negativo no será ya simbólica -como en la mitología, religión y metafísica del pasado- sino real. Es preciso erradicar, tecnológicamente, todo lo que obstruye el bienestar humano y producir el estado general de felicidad universal. Paradójicamente, la modernidad parece desembocar más bien en lo contrario, revelándose en el siglo veinte, como catástrofe soteriológica, una reduplicación y multiplicación indefinida de negatividad: el acontecimiento europeo, y más que europeo, del nihilismo. El siglo que está terminando ha sido más que nunca un matadero; cuando no ha conseguido abatir al hombre, lo ha

despellejado de su identidad y de su sustancia ética, oscureciendo toda finalidad de la vida humana en un desencadenamiento económico que no deja del hombre más que un objeto de psiquiatría y psicoterapia. Del proyecto soteriológico no queda sino la imagen difundida por los “mass media” y la publicidad del mercado. La visión del progreso ha pasado a ser obsoleta y el logro teleológico de la historia de la humanidad por el mundo moderno ya no se afirma sino clandestinamente y un poco vergonzosamente, como si nos diera apuro haber querido demasiado y no saber ya escapar a su propia verdad. Cometa que nos recuerda el negro de su espacio infinito sobre fondo aparece y hace detener al pensamiento en la pregunta, ¿qué está ocurriendo hoy con el ser humano? Pregunta como cola del cometa que hace enrojecer toda conciencia teleológica de la historia.

En esta perspectiva, surgen todas las determinaciones divergentes de la filosofía post-hegeliana como otras tantas tentativas de problematizar y de profundizar en este proceso de la modernidad, constituyendo así el campo controvertido de la filosofía contemporánea, como descripción de las diferentes formas de reaccionar al proceso de modernidad. La escala de estas reacciones oscilará entre la aceptación completa y el rechazo total de la racionalidad científico-tecnológica, en tanto que medida normativa de la verdad (teórica o práctica) de ser-en-el-mundo humano, pasando por una posición intermedia que intentaría reconciliar la modernidad con la esencia racional de las tradiciones metafísicas y religiosas, tales como la Filosofía trascendental o el Idealismo especulativo (Hegel):

← Afirmación	Posiciones intermedias	Negación →
Empirismo lógico	Kant/Fichte	Kierkegaard/Dostoievski
Filosofía analítica	Schelling/Hegel	Nietzsche/Heidegger
Filosofía de la ciencia	Marx/Husserl	Adorno/Postmodernismo

Los antagonismos filosóficos de este siglo expresan no tanto una divergencia teórica, tal es el caso de la historia de la filosofía, como diferentes proyectos soteriológicos; esto explica por qué estos antagonismos están investidos de tanta emocionalidad. Lo que está en juego entre la revuelta heideggeriana contra la racionalidad científico-tecnológica y el asentamiento al consenso general es el proyecto mismo del ser humano. Solamente mediante la muerte dentro de una disciplina filológico-histórica como la filosofía parece poder escaparse de sí misma. La “Interculturalidad” se recibiría como invitación, más específicamente dirigida al filósofo, a revisar el fundamento de su pensamiento, es decir, reconsiderar el proyecto soteriológico que sostiene a la filosofía misma. El pensamiento filosófico como su propio agujero negro...

Un primer rayo de luz que podría dirigir el pensamiento hacia otro punto de partida se propone no pensar más en el hombre como un *animal rationale*, el cual evolucionará de manera lineal a través de las diferentes épocas y las diferentes culturas, sino como ser-en-

el-mundo. Las distintas culturas ya no se clasificarán cuantitativamente, según su mayor o menor racionalidad, sino según sus distintas formas de ser-en-el-mundo, diferentemente organizadas y proyectadas por el pensamiento. La racionalidad científico-tecnológica no será más que una cierta forma de ser-en-el-mundo, de habitar en el mundo: engendrada por la inversión soteriológica del pensamiento y su formación específica como racionalidad. La razón (*logos nous*) constituye, sin duda, el valor soteriológico predominante en occidente, con relación al cual, el hombre occidental se define como *animal rationale* -como animal que, gracias a la razón, baila sobre la muerte y la locura, el fracaso y la temporalidad-. La razón es menos una cuestión teórica de verdad que una cuestión soteriológica de salud, es decir, una estrategia para tratar con la negatividad humana. La astucia de Ulyses...

El pensar, como clarificación de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, no implica forzosamente un conocimiento ontológico-teórico de las cosas. Como otras tradiciones del pensamiento demuestran -sobre todo la tradición india, pero también las filosofías marginadas dentro de la tradición europea (el escepticismo antiguo, la mística y el moralismo francés, hasta Nietzsche), y por último, el arte- el pensamiento se desborda sin estar centralizado en la verdad objetiva de sus enunciados. Podría incluso suceder que, como Buda o los antiguos escépticos pretendían, es esta adhesión a la verdad objetiva el *proton pseudos* del pensamiento frente al juego del mundo.

El concepto de "Interculturalidad" no detendrá, ciertamente, la dinámica del proceso histórico, pero el cometa desvaneciéndose nos deja con el interrogante del comienzo. ¿O será esto el fin? Pregunta de un planeta, más que nunca astro errante...

VIDA DEL INSTITUTO

Durante el primer semestre del año de 1997 se llevaron a cabo los siguientes eventos académicos:

PROFESORES INVITADOS

El Doctor Enrique Serrano Gómez de la Universidad Autónoma Metropolitana de México dictó el seminario “Consenso y Conflicto. La definición de lo político” durante los días 20, 21 y 22 de marzo.

El Doctor José María González García del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España ofreció una conferencia sobre “Max Weber. Razones de cuatro nombres de mujer” evento que se realizó el día 22 de abril.

INVESTIGACIONES

Se han presentado tres nuevas investigaciones para COLCIENCIAS:

La profesora Rosalba Durán, **Democracia e igualdad, perspectiva de género.**

El profesor Carlos Másmela Arroyave, **Totalidad y temporalidad. Una investigación sobre el todo y el tiempo en Platón, Hegel, Heidegger y Hölderlin.**

La profesora Lucy Carrillo, **La dimensión estética. Ensayo de una interpretación fenomenológica de lo estético.**

GRADUACIONES

El día 6 del mes de diciembre de 1996 tuvo lugar la ceremonia de graduación de estudiantes del Instituto de Filosofía en la que recibieron su grado 5 estudiantes de diplomatura; 2 de licenciatura y 8 de la maestría en filosofía.

El día 6 del mes de junio de 1997 tuvo lugar la ceremonia de graduación de estudiantes del Instituto de Filosofía en la que recibieron su grado 3 estudiantes de diplomatura; 1 de licenciatura y 2 de la maestría en filosofía.

EVENTOS

Lección Inaugural del semestre I de 1997. "La filosofía contemporánea de los Estados Unidos de América". A cargo del profesor José Olimpo Suárez Molano. 4 de marzo de 1997.

Durante el primer semestre de 1997 se llevó a cabo la VIII versión del Foro de Estudiantes del Instituto de filosofía, con el apoyo institucional de la Universidad.

Conferencia "Del enemigo absoluto al enemigo justo". Dr. Enrique Serrano G., de la Universidad autónoma metropolitana de México. Cámara de Comercio. 19 de marzo de 1997.

Seminario Internacional "Consenso y Conflicto". Marzo 20, 21 y 22. Dictado por el profesor Dr. Enrique Serrano G., de la U. Autónoma Metropolitana de México. Este seminario se organizó en colaboración con la Escuela Nacional Sindical y coordinado por el profesor Francisco Cortés Rodas.

II Seminario Internacional de Ética y Filosofía Política. "Liberalismo, Multiculturalismo y Derechos Diferenciados". Encuentro Colombo-Español. Realizado el 26, 27 y 28 de mayo y coordinado por los profesores Alfonso Monsalve S. y Francisco Cortés R. Con la participación de ponentes de las Universidades: Nacional (sede Bogotá), de los Andes, del Valle, Francisco III (Madrid) y el Consejo superior de investigaciones científicas (España).

Seminario nacional "El Fin del Arte. Posiciones en Teoría e Historia del Arte". Abril 17 y 18. Organizado en colaboración con la Facultad de Artes y coordinado en el Instituto por el profesor Javier Domínguez H. Participaron ponentes de Bogotá, Cali y Medellín.

Seminario internacional de Filosofía y Literatura "Metáforas del Sujeto Político Moderno". 17 al 26 Abril de 1997. Dirigido por el profesor Dr. José María González, del Consejo superior de investigaciones científicas de España.

Conferencia "Max Weber, razones de cuatro nombres de mujer" por el prof. Dr. José María González, del Consejo superior de investigaciones científicas de España. 22 de abril de 1997.

PUBLICACIONES

Se publicó en la editorial Alfonso el Magnánimo de Valencia (España) el libro *Liberalismo y Comunitarismo*, correspondiente al encuentro colombo-español realizado en 1996. Editado por los profesores Alfonso Monsalve Solórzano y Francisco Cortés Rodas.

De la Escritura Parasitaria, Nietzsche, Kafka, Deleuze, Dostoievsky. Escrito por el profesor Jorge Mario Mejía Toro. Editorial Universidad de Antioquia.

Se publicó en la Colección de autores antioqueños el libro: *El sistema poético de Lezama Lima*. Escrito por el profesor de cátedra Carlos Eduardo Peláez.

NUEVAS VINCULACIONES

La profesora Lucy Carrillo Castillo, Doctora en filosofía de la Universidad Complutense de Madrid fue vinculada como Docente Ocasional de tiempo completo a partir del primer semestre de 1997. Llegó por el programa de repatriación de Colciencias.

RESEÑAS

MONSALVE SOLÓRZANO, Alfonso y CORTÉS, Francisco.
Liberalismo y Comunitarismo. Derechos humanos y democracia.
Ediciones Alfonso El Magnánimo - Colciencias, Valencia : España. 1996.

La aparición de este libro colectivo sobre las relaciones entre liberalismo y comunitarismo en la filosofía política contemporánea marca un hito importante en la colaboración de distintas comunidades filosóficas de habla española. En él recogen las ponencias presentadas en agosto-septiembre de 1995 en el *I Seminario Internacional de Ética y Filosofía Política*, organizado por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia para celebrar sus veinte años de actividad académica. Los dos profesores de la Universidad de Antioquia a cuyo cargo ha estado la compilación de los artículos del libro – los doctores Francisco Cortés y Alfonso Monsalve– son decididos impulsores de un diálogo internacional sobre temas de filosofía política, conscientes de que sólo a través de un diálogo genuino entre comunidades filosóficas con tradiciones diferentes es posible llegar a avanzar en un proceso de conocimiento que debe cada vez ser más plural.

1. Quisiera destacar en mi análisis del libro cinco ideas básicas que, a mi juicio, vertebran muchos de los contenidos. La primera idea que se hace presente al terminar una lectura detallada es la gran vitalidad de la filosofía política en la actualidad. Antes de la aparición del libro de John Rawls, *Teoría de la Justicia*, era un lugar común hablar de la defunción de la filosofía política. Por el contrario, hoy –y en parte gracias a la discusión originada por Rawls y al debate posterior entre comunitaristas y liberales– la filosofía política goza de buena salud y sus debates son muy vivos dentro del panorama filosófico internacional. Y esto lo pone de manifiesto de manera especial, el libro editado por Francisco Cortés y Alfonso Monsalve en el que se recogen aspectos importantes de la polémica de las dos últimas décadas entre comunitaristas y liberales, cetrándose de una manera particular en los temas de los derechos humanos y de la democracia.

2. Un segundo logro del libro consiste en tener en cuenta las diversas fases del debate entre liberales y comunitaristas. En este sentido, para entender el debate actual es importante recordar las viejas polémicas entre individuo y sociedad que vertebraron, en su momento, la discusión filosófica y sociológica. En efecto, en el terreno de la filosofía cabría afirmar que la discusión actual tendría un antecedente en la polémica de Hegel contra el pensamiento ilustrado de cuño kantiano. Ciertamente tiene razón Angelo Papacchini en su convicción de que la obra de Hegel, “uno de los filósofos que han alimentado la reflexión comunitarista, esbozó ya las líneas para superar el dilema comunitarimo-liberalismo, y puede aportarnos todavía mucho para una teoría de los derechos humanos que pretende evitar el doble peligro de un individualismo atomista-posesivo, o de una exaltación igualmente unilateral de los derechos de la comunidad” (p. 252).

Por otro lado, cabe afirmar que el análisis de las complejas relaciones entre individuo, comunidad y sociedad nutre todo el pensamiento sociológico en el cambio de siglo. En Durkheim se impone lo colectivo sobre lo individual, Weber representa la tradición individualista de análisis social y en Tönnies se hace patente la nostalgia de una comunidad perdida, idealizada en un tiempo pretérito. Esta conexión con la sociología resulta inevitable para que el lector actual se dé cuenta de la recurrencia de las discusiones teóricas que vuelven una y otra vez a la actualidad bajo ropajes diferentes. Y por ello es un gran acierto que el libro se abra con un detallado artículo en el que José Luis Villacañas analiza el debate comunitarista desde la teoría social, centrándose en la polémica abierta en Alemania a comienzo de nuestro siglo entre Max Weber y Ferdinand Tönnies.

Una segunda fase del debate comienza en los Estados Unidos en la década de los setenta a partir de la crítica a los fundamentos morales y políticos del liberalismo y de la modernidad. Más concretamente, los partidarios de una concepción comunitarista plantearon una crítica demoledora de la idea liberal del individuo como desarraigado, como carente de lazos comunitarios y sociales, como excesivamente individualista, ajeno a lo comunitario e interesado únicamente en la realización de sus planes de vida. Las críticas a los planteamientos de Rawls tomaron como banderín de enganche la tesis de Walzer acerca de la necesidad de una corrección comunitarista al liberalismo y obligaron a una respuesta del propio Rawls como la contenida en su segunda gran obra: *Liberalismo político*. Al debate se fueron uniendo las perspectivas de Charles Taylor sobre las fuentes de identidad moderna, la política de la diferencia o la reconstrucción de una teoría del reconocimiento, junto con las aportaciones vertebradas en torno a Jürgen Habermas y su paradigma procedimental-comunicativo del derecho, por citar sólo a las cabezas más visibles de la polémica contemporánea sobre estos temas. Y habría que concebir, además, el debate de los últimos años en torno al multiculturalismo como la última fase –por ahora– de una discusión teórica sobre las relaciones entre individuo, comunidad y sociedad, discusión que recorre los dos últimos siglos de la teoría sociológica y de la filosofía política.

3. Pero no se trata sólo de un debate académico, sino de una polémica que tiene consecuencias prácticas importantes en la planificación y el desarrollo de políticas públicas relativas, al menos, a los siguientes temas:

a) Individuo o comunidad como sujeto de derechos. ¿Es posible admitir o no derechos colectivos de comunidades “indígenas” en las que la pertenencia a la comunidad prima sobre la idea de individuo? ¿Es posible admitir la existencia de estos derechos colectivos en el marco de un Estado liberal, vertebrado sobre la idea del individuo como sujeto de derechos?

b) ¿Qué política se debe diseñar con respecto a la emigración, en un mundo en el que la movilidad de amplias masas de población por motivos políticos o económicos es un hecho cada vez más importante? Nos encontramos ante la alternativa de diseñar o bien

una política de mera integración del emigrante en la sociedad que le acoge, o bien una política que tenga en cuenta, además, los derechos lingüísticos y culturales de los emigrantes.

c) Lo que está también en juego en el debate es la necesidad de afirmar los derechos sociales y económicos como posibilitantes del desarrollo del individuo. Según señala con acierto Guillermo Hoyos. Sin la vigencia de los derechos socioeconómicos no se puede ni siquiera hablar de que nos encontramos en una sociedad bien ordenada (p. 148).

d) Cómo articular la tolerancia con respecto al otro, el derecho igual a ser diferente en una sociedad que necesariamente es ya multicultural.

e) Un último problema de la política práctica haría referencia a la necesidad de organizar de manera diferente las relaciones internacionales en una época de globalización de todos los procesos políticos, económicos y tecnológicos.

4. Pienso que una de las categorías básicas que articula todo el libro es la “complejidad” a todos los niveles. En primer lugar, muchos de los artículos de esta obra colectiva reflejan muy bien la complejidad del debate en el que nos encontramos desde posturas liberales fuertes hasta posiciones comunitarias duras y cerradas. Pero entre estos dos polos se sitúan toda una serie de posiciones que van desde la necesidad expresada por Walzer de una corrección comunitarista al liberalismo a la defensa ciega de la tradición y de la comunidad. Así pues, nos encontramos con una complejidad en el campo de la discusión, tanto en el bando liberal como en el comunitarista. Pero como señala Miguel Giusti (p. 102), la complejidad del debate se dobla en la complejidad de la recepción del mismo. El debate ha sido recibido de distintas maneras en países diversos y tal vez resultaría necesario contextualizar más las distintas posiciones, pues no significa lo mismo la reivindicación de la comunidad en Canadá que en el país vasco, en Cataluña, en Colombia, en la antigua Yugoslavia o en un país de integrismo musulmán. Las reivindicaciones políticas hechas en nombre de la comunidad pueden ser radicalmente diferentes según los diversos contextos.

La categoría de complejidad vertebrada las concepciones del yo moderno, de la comunidad, de la tradición y de la sociedad. En cuanto a la complejidad del yo moderno cabe recordar la idea de Goethe expresada en el *Fausto* y según la cual “dos almas hay en mi pecho y una pugna por separarse de la otra”. La identidad moderna es fruto necesariamente del entrecruzamiento de tradiciones y de comunidades no siempre coherentes entre sí, por no decir en conflicto unas con otras. Y además, las tradiciones son insuficientes para constituir la identidad personal en las circunstancias actuales. Ante esta insuficiencia de las tradiciones, el individuo ha de construir su propia identidad, reelaborando el pasado constantemente al mismo tiempo que proyecta el futuro, decidiendo qué tipo de persona quiere ser en las circunstancias que le ha tocado vivir.

Pero también la comunidad es compleja. Hay que dar razón a Milton Fisk cuando señala en su artículo que la comunidad es un mito, al menos tal como la conciben muchos comunitaristas. Nos encontramos siempre, más bien, en presencia de tradiciones complejas y plurales; y ni siquiera la comunidad nacional es unitaria, sino que está atravesada de conflictos, identidades diversas y comunidades complejas. Nos encontramos con un entrelazamiento y solapamiento de identidades que disuelve toda identidad nacional en una multiplicidad de culturas, de tradiciones y de gentes de muy diversa procedencia. Y como afirma Miguel Giusti, “a un nivel puramente empírico, es plausible sostener que no hay en la actualidad ningún grupo social que viva de modo tan encapsulado e independiente de los demás, que no muestre en su interior un cuadro complejo de yuxtaposición de identidades” (p. 114). Carlos B. Gutiérrez se refiere a otro elemento que añade complejidad: la tradición debe ser siempre interpretada y la hermenéutica representa necesariamente la cultura del disenso y de la pluralidad (p. 98).

Y por último, también la sociedad es crecientemente compleja y la vida cotidiana es cada vez más inevitablemente internacional en el seno de cada sociedad nacional. Margarita Cepeda recoge en su artículo la protesta de Ackerman contra la concepción de la sociedad cerrada en Rawls. Muchos de los productos que consumimos diariamente tienen su origen en diversos y lejanos países ya que la economía atraviesa las fronteras nacionales. Vivimos en sociedades plurales atravesadas por grupos étnicos y religiosos diversos, inundados por productos televisivos de todo tipo de procedencia. Y sin embargo, a pesar de esto, Rawls pone como punto de partida de las relaciones internacionales una sociedad cerrada cuyos miembros entran al nacer y salen sólo al morir. Esto parece una incongruencia con el hecho cada vez más real de que vivimos en sociedades crecientemente abiertas en las que el flujo de información, de bienes y de personas es cada vez mayor. La globalización de la sociedad es un hecho y —como señalan Alfonso Monsalve y Margarita Cepeda— una propuesta ética y política de alcance universal debe partir de esta constatación.

5. Un último elemento importante del libro que comento consiste en sacar a luz los límites e insuficiencias tanto del pensamiento liberal como del comunitario. Francisco Cortés hace referencia a la primera insuficiencia de los liberales la cual consiste en la posibilidad de que el liberalismo individualista haya jugado un papel importante como justificación de las desigualdades nacionales e internacionales producidas por el funcionamiento del aparato económico capitalista. Y a la segunda se refiere Alfonso Monsalve al señalar la incapacidad de Rawls para comprender desde su privilegiada posición en la Universidad de Harvard —de nuevo aquí hay que contextualizar desde dónde se habla— que los problemas de las sociedades más pobres no radican exclusivamente en la corrupción de sus gobiernos y élites o en tradiciones culturales oprimidas, sino que también se debe a los efectos del intercambio económico capitalista desigual y a los problemas de dominación política internacional. Por su parte, el comunitarismo tiene un punto ciego en el peligro de la intolerancia ante lo diferente al hacer un excesivo hincapié en la vigencia de la comunidad, entendida con frecuencia de una manera muy estrecha.

En cualquier caso, la discusión está abierta y continuará en los próximos años, centrándose posiblemente en los problemas derivados de la creciente convivencia de múltiples culturas y comunidades en nuestras sociedades cada vez más plurales. Los artículos contenidos en este libro constituyen una buena aportación a este debate, actual de la filosofía política.

José María González García
Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid

BOBURG, Felipe. *Encarnación y Fenómeno*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

El autor revive en 1996 la antología de Merleau Ponty, muerto hace ya 35 años, pues considera su pensamiento como la respuesta más adecuada para la época posmoderna. Sorprende la hipervaloración de la percepción como una experiencia integrada e integradora que propone la erradicación de todo dualismo o escisión de la realidad. Aquí la fenomenología no como método, sino como la verdadera filosofía, parece ofrecer desde la experiencia, desde las cosas mismas, lo más originario y, por ende, lo más aproximado a la armonía.

A través de toda la obra se enfatiza una “fe perceptiva” (p. 23 s), es decir, un contacto ingenuo y experiencial con las cosas, ausente de toda pretensión epistemológica, pues el sentido no se consigue solamente a través de los contenidos científicos y conceptuales. Percibir es una manera de ser y de estar en el mundo y no un evento meramente fisiológico o psicológico que es lo que ordinariamente se ha creído. Sin importar cómo se le nombre, percibir es todo aquello que fomente un contacto directo, originario con la realidad, sin intelectualismos, tratando de encontrar la verdadera relación entre el todo y las partes, considerando a estas últimas como partes totales.

Es en la experiencia y no en un mundo ideal donde acontece el ser, donde además de lo expresado y manifiesto, se da lo no dicho, lo inexpresado. Precisamente la percepción es la fuente del sentido silencioso e inagotable; el contacto mudo con las cosas que la fenomenología trata de expresar (p. 39). Lo sensible es profundo y esto evita dualismos que según la ontología de Merleau Ponty constituyen una patología que denomina “diplopía ontológica” (p. 47).

Como consecuencia de lo anterior, desde el término naturaleza se emprende una crítica más que lógica y justa al mecanicismo, inclusive comportamental, y al conductismo, toda vez que lo importante es la relación de las partes. A través de la percepción se organizan

los seres de la naturaleza, estructurada por niveles, y se entrega de ella una especie de versión objetiva. El sentido ontológico de la percepción se hace cada vez más evidente.

La fenomenología critica severamente a Descartes, a la omnipotencia del *cogito* y su concepto de la extensión, porque el mundo percibido no es un objeto, sino un horizonte en el que se distinguen los objetos y en el que se endereza la relación desde el momento en que yo habito el mundo (p. 83). En hora buena una reivindicación del cuerpo, condición de posibilidad para acceder a las cosas, por él ellas se hacen ocultas o desocultas para nosotros y también se da lugar para la intencionalidad y para la relación con el otro. Se desintelectualiza el sujeto a partir de una interpretación existencial del cuerpo, con la convicción de que la corporeidad es opaca.

No se trata de una concepción positiva del ser, como algo en sí, sino de su aparecer en la experiencia. Se reitera desde este lugar, que no puede haber separación, aunque sí distinción, desde luego, entre el perceptor y el mundo del cual forma parte. El pensar debe ser dialéctico, siempre provisional, amante del silencio, en la medida en que ninguna expresión podría agotar el misterio del ser.

Cuando el autor aborda el concepto de “carne” (p. 130), se experimenta un bienestar especial, al constatar el retorno a lo más originario, al pensar presocrático que sigue siendo una fuente inagotable de sabiduría; los presocráticos son los auténticos pensadores de la totalidad.

La carne para Merleau Ponty es fundamento y sustento de la realidad total que no tolera divisiones entre lo sensible y lo ultrasensible, a la manera de losa, cuatro elementos propuestos dentro del pensar presocrático. Una concepción del mundo donde el misterio, como el ser inagotable que permanece y nutre, hace posible que el fenómeno aparezca y se haga visible. Es bello el juego de lo oculto y lo desoculto dentro de una totalidad dinámica: garantiza un sentido de todo lo percibido y obviamente del perceptor, pero que viene de dentro.

Los dibujos de ese genio holandés que es Escher, uno de los cuales ilustra la carátula del libro de Boburg, son lo más expresivo y además concluyen artísticamente todo lo que se pueda decir. Vemos los dibujos, pero somos los dibujos mismos. “Estamos en el mundo como dibujados en él y somos sus dibujantes” (p. 163).

Bien vale la pena leer una obra cuya conclusión puede ser la anterior.

Margarita María Barrientos Uribe

COLABORADORES

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE. Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana; Licenciado en Literatura de la misma Universidad; Perfezionamento in storia dell'Arte Medievale e Moderna, Universidad de Bolonia, Italia. Candidato al Doctorado en Filosofía, Universidad de Antioquia, por su investigación *Progreso y muerte de la Historia del Arte*. Actualmente adelanta una investigación sobre la obra plástica de Christo y Jeanne-Claude. Profesor de Historia del Arte en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 1983. Sus textos han sido publicados en *Revista Universidad de Antioquia*, *Revista Universidad de Medellín*, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, *Revista Via Pública*, Serie Eventos Científicos Colombianos (ICFES), Periódico *El Colombiano*, Periódico *El Mundo*. Dirección: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Apartado 1226, Medellín.

BEATRIZ GONZÁLEZ. Maestra en Artes Plásticas (Universidad de los Andes); Grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam. Expone individual y colectivamente desde 1962, tanto en el orden nacional como internacional. Ha representado a Colombia en las Bienales de Sao Pablo y en la XXXVIII Bial de Venecia. Distinciones como artista: Premio en el Salón de Pintores, Premio en el XVII Salón de Artistas Colombianos, Segundo Premio en el XIX Salón de Artistas Colombianos, Mención en el Primer Salón Austral y Colombiano de Grabado (Cali), Premio en el concurso de obras para el Aeropuerto José María Córdoba (Medellín), Mención Extraordinaria en el XXXII Salón de Artistas Colombianos. Autora de libros y artículos y coautora de catálogos. Entre sus libros se encuentran *Estudios sobre la obra de Ramón Torres Méndez*, *Roberto Páramo*, *José Gabriel Tatis Ahumada* y *Fidolo A. González*. Curadora del Museo Nacional, Santafé de Bogotá. Dirección: Museo Nacional, Santafé de Bogotá.

CARLOS JIMÉNEZ MORENO. Arquitecto con estudios en Filosofía Pura en la Universidad Autónoma de Madrid, y de Maestría en Teoría e Historia del Arte y Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá. Actualmente es profesor de la Universidad del Valle. Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas de Colombia, México y España. Entre ellos están la corresponsalía de la *Revista Arte en Colombia*, 1982-1993 desde Madrid, España. *Revista Lápiz*, 1986-1990 Madrid, España. Jefe de la Sección de Cultura de la revista mensual *El Europeo*. Colaborador regular de la *Revista Third Text de Londres*, Inglaterra. En sus libros se encuentran: *Travesía del ojo*, *Extraños en el Paraíso*. *Ojeadas al arte de los 80*. En colaboración con otros: *Del espacio arquitectónico a la arquitectura como mercancía*. Dirección: Facultad de Artes integradas, Ciudad Universitaria de Meléndez, Universidad del valle. Apartado 25360 Santiago de Cali, Valle.

JESÚS MARTÍN BARBERO. Doctorado en Filosofía por la Universidad de Lovaina, Bélgica. Estudios de Posgrado en Semiótica y Antropología, Escuela de Altos Estudios de París. Investigador asociado en la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Actualmente profesor emérito de la Universidad del Valle. Profesor invitado en México, Barcelona, Sao Pablo, Buenos Aires, Lima y Puerto Rico. Miembro activo de Asociaciones Internacionales de la comunicación. Ha publicado numerosos artículos en diversos medios nacionales e internacionales y los siguientes libros: *Comunicación Masiva: discurso y poder*; *Comunicación educativa y didáctica audiovisual*; *De los medios a las Mediaciones*; *Procesos de comunicación y matrices de cultura*; *Televisión y melodrama*; *Communication, Culture and Hegemony*; y *Pre-textos: conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Dirección: Transv. 1ª A No. 69-25, apto 203. Santafé de Bogotá.

JAVIER DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ. Doctor en Filosofía, Universidad de Tübingen. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Director de la Revista *Estudios de Filosofía* del mismo instituto. Entre sus publicaciones pueden citarse: **La teoría estética de Heidegger.** En: *Areté*, Revista de Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Vol. III, No. 2, 1991; **Intuición e imaginación estética.** En: *Estudios de Filosofía*. Universidad de Antioquia, Medellín, No. 6, 1992; **La resistencia de “El origen de la obra de arte” ante los archivistas de la modernidad.** En: *El trabajo de hoy en el continente*. Memorias del XIII congreso Interamericano de Filosofía. Santafé de Bogotá: editorial ABC Ltda., 1995 y **Arte estético y escatológico: funciones de compensación del arte en la sociedad moderna.** En: *Estudios de Filosofía*. Universidad de Antioquia, Medellín, No. 10. Dirección: Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Apartado 1226, Medellín.

LUIS FERNANDO VALENCIA. Magister en Filosofía, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Maestro de Artes Plásticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Estudios de Arquitectura (1965-1973) en la misma Facultad. Profesor del Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Como Artista expuso desde 1974 hasta 1985, obteniendo varias distinciones: Primer Premio III Salón Regional de Artes Visuales, B.P.P. Medellín; Primer Premio IX Salón de Agosto, Museo de arte Contemporáneo, Santafé de Bogotá; Mención de Honor II Salón Nacional de Arte Joven, La Tertulia, Cali; Segundo Premio III Salón Regional de Artes Visuales, Medellín. Se desempeña como curador y jurado. Dirección: Departamento de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Autopista Norte Cra. 64 con Calle 65.

ALBA CECILIA GUTIÉRREZ GÓMEZ. Maestra en Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 1984. Magister en Filosofía, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 1996. Profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y de la Licenciatura en Educación Estética, convenio E.P.A.-U.P.B. Ha expuesto

individualmente en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y en la Galería *El Taller* de Pereira y de manera colectiva en los Salones Nacionales de Artistas de 1980, 1985 y 1992 y en el programa *Nuevos Nombres* del Banco de la República entre otras. Actualmente es becaria de Colcultura en una investigación sobre la estética de la modernidad en las artes plásticas.

JAIRO IVÁN ESCOBAR MONCADA. Doctor en Filosofía, Universidad de Wuppertal, Alemania, 1995. Autor del ensayo *Notas sobre Kierkegaard*. En: *Revista Anillo de Giges*, Bogotá, 1987. Actualmente es profesor titular de la Universidad de Antioquia y miembro del Comité Editorial de la revista *Estudios de Filosofía*. Dirección: Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Apartado 1226, Medellín.

FRIEDRICH KAMBARTEL. Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt. Es coautor de varios libros, entre los que se destacan *Erfahrung und Struktur*, *Theorie und Begründung* y recientemente *Die Philosophie der humanen Welt*. Colabora habitualmente en publicaciones de prestigio internacional. Dirección: Dante str. 4-6 D-60054. Frankfurt am Main, Alemania.

RUDOLF BRANDNER. Docente de la Universidad de Freiburg im Brisgau. Profesor invitado a varias universidades de Francia, Italia y la India. Algunas de sus obras son: *Was ist und wozu überhaupt-Philosophie?* Wien, 1992; *Warum Heidegger keine Ethik geschrieben hat*. Wien, 1992; *Heidegger, Sein und Wissen*. Wien, 1993; *The situation of Philosophy Today and the Question of Interculturality*. Journal of Council of Philosophical Research, 1995; *Aristoteles, Sein und Wissen*, Würzburg, 1997; *Heideggers Begriff der Geschichte und das neuzeitliche Geschichtsdenken* (en preparación). Dirección: 7 Rue du Mail. 75002 París, Francia.

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA No. 12

Poesía y mimesis en la *Poética* de Aristóteles

Carlos Vásquez Tamayo

Kairogénesis socrática

Rubén Soto Rivera

Descartes y la invención del sujeto

Iván Darío Arango

El ánimo en la *Crítica de la razón pura*

Carlos Másmela Arroyave

Hegel y la modernidad

Jorge Aurelio Díaz

Racionalidad hermenéutica. Retórica, *ethos* y *logos* en el espíritu de la Ilustración

Javier Domínguez Hernández

Racionalidad comunicativa y política deliberativa en Habermas

Francisco Cortés Rodas

El problema de la eutanasia

Ernest Tugendhat

La tarea del crítico (según el temprano Walter Benjamin)

Manfred Kerkhoff

El saber práctico y la vida teórica. Sobre el concepto aristotélico de acción

Georg Zenkert

Carlos Emel Rendón - Traductor

Valoración hegeliana de la apariencia en su concepción de la experiencia del arte

Guillermo León Ríos Lopera

Reflexiones sobre la estética fotográfica. La representación en fotografía

Jaime Muñoz Hincapié

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA No. 14

Mimesis: la doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros

W.J. Verdenius

Ana Elisa Echeverri - Traductora

Richard Rorty o el miedo a la ilustración

Jose Manuel Bermudo

Del motivo último y rector de la crítica de la razón pura

Juan Adolfo Bonaccini

La semejanza en Aristóteles

Luz Gloria Cárdenas

Teología y Cosmología en Platón

Jairo I. Escobar Moncada

El conflicto por la verdad. La Fenomenología y la tarea futura de la filosofía

Klauss Held

***Homo brevis*. Ética de la duración, la fatiga y el fin**

Daniel Innenarity

Contenido

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 251

4

*CIENCIA Y RELIGIÓN EN EL PENSAMIENTO
DE ISAAC NEWTON*

Hermes Benítez

Ilustraciones de Alberto González

20

EL RESPETO A LA LEY SEGÚN KANT

Iván Darío Arango

Ilustraciones de Hernán Cárdenas Lince

28

*RELEER A BRECHT : UN EJERCICIO DE
DISTANCIAMIENTO DE LOS PREJUICIOS*

Mario Yepes Londoño

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

34

*BRECHT Y LOS MEDIOS EXPRESIVOS DEL
TEATRO ÉPICO*

Fernando Duque Mesa

Ilustraciones de Ana Cristina Vélez

41

CINCO POEMAS

Bertolt Brecht

44

EL MANTO DEL HEREJE

Bertolt Brecht

Ilustraciones de Gloria Posada

50

QUOD LICET JOVI...

*Consideraciones sobre el poeta Bertolt Brecht y su
relación con la política*

Hannah Arendt

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

76

*OBRA DE DOS ARTISTAS ITALIANOS EN
MARINILLA*

Historia de un apostolado

Gustavo Vives Mejía

Fotografías de Alberto Londoño Fernández

81

EL ENVOLTORIO GRANATE

Beatriz Botero

Ilustraciones de Libia Posada

LIBROS

85

*MEMORIA COMPARTIDA: PARA NO OLVIDAR A MEJÍA
VALLEJO*

José Gabriel Baena

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

88

SIGNOS, DE ANDRÉS POSADA

Mario Yepes Londoño

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

91

EL PERDURABLE AMOR DE LA POESÍA

Luis Germán Sierra

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

93

EN PLAYA DE TINTA TRISTE

Andrés García Londoño

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

95

NO TODO PASADO FUE MEJOR

Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá (1880-1930)

Juan Fernando Saldarriaga R.

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

98

HABLAS URBÍCOLAS DE MEDELLÍN

Amanda Betancourt Arango

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

100

CONTRADICCIONES DE UN PREMIO

Carlos Ossa

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

101

LA VIDA ES EL LÍMITE

Víctor Raúl Jaramillo

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

102

*INICIOS DE LA LITERATURIZACIÓN DEL
NARCOTRÁFICO*

Francisco Velázquez G

Ilustraciones de Beatriz Jaramillo

MÚSICA

104

LA EXCEPCIÓN Y LA REGLA

*Música incidental para la pieza teatral homónima de Bertolt
Brecht*

Mario Gómez-Vignes

CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES: Departamento de Publicaciones, Universidad de Antioquia.

Bloque 22, Ciudad Universitaria. Apartado 1226, Medellín, Colombia

Teléfonos: (574) 210 50 10 Fax: (574) 263 82 82. E-mail: revudea@carios.udea.edu.co

REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA
SUSCRIPCIÓN

Nombre:

C.C. o NIT:

Dirección de recepción:

Teléfono: Ciudad:

Suscripción del (los) número(s) Fecha:

Firma:

Forma de suscripción:

Cheque Giro N° Banco: Ciudad:

Giro Postal o Bancario N° Efectivo:

Valor de la suscripción anual —2 números—

Colombia \$19.500

Exterior US\$20

NOTA

— Las suscripciones con cheques de plazas distintas a la de la consignación deben adicionar \$500 para la transferencia bancaria.

— Todo pago se hace a nombre de la Universidad de Antioquia, **Revista Estudios de Filosofía**, y puede hacerse en la cuenta 180-01077-9 en **todas** las oficinas del **Banco Popular**; y enviar el comprobante de consignación a la dirección ya indicada.

Correspondencia, canje y suscripciones:

ESTUDIOS DE FILOSOFIA,
Departamento de Publicaciones,
Universidad de Antioquia,
NIT 890.980040-8,
Apartado 1226 - teléfono (94)2105010 - fax 2638282
Medellín, Colombia, Sur América.