

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LA CUESTIÓN DE LA BELLEZA

ALBERTO BELLUCCI

RICARDO BLANCO

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

RUTH CORCUERA

MARÍA CRISTINA DASSO

ELENA OLIVERAS

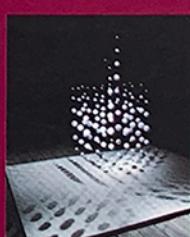
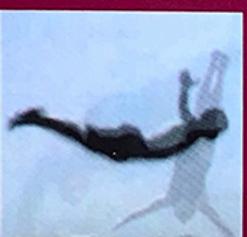
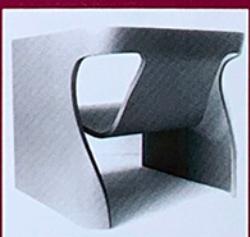
ROSA MARÍA RAVERA

EDUARDO STUPÍA

GRACIELA TAQUINI

JORGE TAVERNA IRIGOYEN

CARLOS TRILNICK



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2011

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LA CUESTIÓN DE LA BELLEZA

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2011

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

Presidente

Guillermo Scarabino

VicePresidente

Matilde Marín

Secretaria General

Ruth Corcuera

ProSecretaria

Jorge Tapia

Tesorero

Alberto Bastón Díaz

ProTesorero

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2011 / N° 9

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Publishing®

Coordinación

Susana Strauss

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Bellucci, Alberto

Temas de la academia : La cuestión de la belleza / Alberto Bellucci ; Ricardo Blanco ; José Emilio Burucúa ; coordinado por Jorge M. Taverna Irigoyen. - 1a ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2011.

120 p. ; 24x24 cm.

ISBN 978-950-612-029-0

I. Arte y Cultura. I. Blanco, Ricardo II. Burucúa, José Emilio III. Taverna Irigoyen, Jorge M., coord. IV. Título

CDD 708

Fecha de catalogación: 02/12/2011

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Jorge Taverna Irigoyen	7	MARCO CELEBRATORIO
Alberto Bellucci	9	BELLEZAS DE LA ARQUITECTURA URBANA, ENTRE LA SOLIDEZ Y EL ESPEJO
Ricardo Blanco	21	ACERCA DE LA BELLEZA DE LOS OBJETOS DE USO
José Emilio Burucúa	33	LO BELLO Y LO SUBLIME: EL DILEMA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS POEMAS DE HOMERO EN EL ARTE DE LOS SIGLOS XVI Y XVII
Consuelo Císcar Casabán	45	ENTROPÍA ESTÉTICA
Ruth Corcuera	49	LAS OTRAS BELLEZAS
María Cristina Dasso	61	MIRADA ANTROPOLÓGICA SOBRE LA BELLEZA
Elena Oliveras	71	LA BELLEZA NO PIENSA
Rosa María Ravera	81	EN TORNO AL TEMA DE LA BELLEZA
Eduardo Stupía	97	TRES FORMAS DE VENUS
Graciela Taquini	99	LA CUESTIÓN DE LA BELLEZA. REFLEXIONES SOBRE ARTE Y TECNOLOGÍA
Jorge Taverna Irigoyen	107	ESTÉTICA DEL DISPLACER, BELLEZA/HEDONISMO/FEALDAD
Carlos Trilnick	113	APUNTES SOBRE ARTE ELECTRÓNICO

Introducción

RICARDO BLANCO

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Entiendo que no es mi rol referirme analíticamente a cada uno de los trabajos y mucho menos a los autores, sus antecedentes y probidades me inhiben de tomar ese camino. Sólo sugiero que la lectura de todos los trabajos deja un saldo de reflexión positiva por dos razones, una porque se aclaran muchas lecturas acerca de la belleza y otra porque inaugura dudas o por lo menos inquietud acerca de ese fenómeno que coexiste (o no) todos los días con nosotros: **la Belleza**.

En este número de Temas se aborda como asunto particular algo que parece obvio de encarar en una Academia de Bellas Artes y es la cuestión de la Belleza. La variedad de lecturas que se han producido nos hacen pensar –erróneamente– que apenas se ha iniciado la reflexión.

Algunos trabajos son verdaderos ensayos, nos presentan una panoplia de encuadres muy variados, no obstante es posible referirse a ellos bajo algunos criterios ordenadores.

Verificamos que al reflexionar acerca de la belleza se le impone a varios referirse al feísmo, al desplacer, al caos y a lo no evidente; o sea, se refieren a la belleza desde su opuesto. A su vez muchos apuntaron a poner la belleza en el observador y sacarla del objeto; no obstante la mirada analítica de otros autores sobre ciertas obras y/o medios nos permiten visualizar que esa belleza también se encuentra en el objeto. De la lectura de esos trabajos se percibe además que ese objeto de la

belleza puede ser tecnológico, poético, arquitectónico o estar en el paisaje urbano en donde la belleza está ubicada en la arquitectura con sus reflejos, con las masas edificadas y su contrapunto.

Temas particulares como la iridiscencia como fenómeno óptico, pero existente en la naturaleza, en los plumajes mágicos o el nacarado, como los objetos de uso o la arquitectura o el video, son vehículos analíticos para que los autores traten de desbrozar ese condicionante estético que es la belleza. Y en esa dialéctica entre lo feo y lo bello natural o artístico se percibe un reconocimiento a la alteridad de las otras bellezas, la erudición por un lado, el conocimiento exhaustivo de los temas y el tratamiento analítico de las exposiciones nos presentan un panorama acerca de la belleza que nos preanuncian trabajos de envergadura a realizarse de aquí en más. Hay escritos definidos como trabajos en cierres pero que están encarados con una profunda erudición históricotemática.

La ANBA al invitar a este panel de expositores cree haber colaborado en ampliar un camino hacia la reflexión crítica que se va acentuando positivamente. Los textos demuestran que la preocupación por el tema de la belleza no es una actitud teórica actual sino que estuvo en la mente del hombre desde siempre y que no pertenece sólo a la estética o al arte sino que es una preocupación antropológica.

Marco celebratorio

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN
SECRETARIO DE PUBLICACIONES

La presente publicación aparece en el marco de las celebraciones del 75º aniversario de creación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Por tratarse de una publicación periódica que pone en tono de reflexión analítica temas de actualidad de las artes y específicamente, como en este caso, sobre La cuestión de la belleza, se considera oportuno incluirla dentro del contexto que se rememora.

La ANBA, fundada en 1936, constituyó desde sus orígenes un centro de difusión, identificación y conservación de los patrimonios, tanto como de estudio y referencia en problemas atinentes a las artes del país. Las publicaciones fueron, desde los pasos iniciales del camino trazado, un compromiso ineludible. Así, en estos setenta y cinco años transitados, las ediciones de la Academia han constituido auténticos aportes no sólo de divulgación, sino, en esencia, de documentación e indagación iconográfica de aspectos generales y particulares que hacen a la historia y la tradición cultural en la Argentina.

Miembros de la corporación, teóricos e investigadores de fuste, han contribuido a ese estudio revelador de patrimonios con enfoques esclarecedores, actualizando siempre a las épocas en curso la visión y el rumbo de los mismos. *Obras como la Historia General del*

Arte en la Argentina –por citar sólo una entre el calificado corpus de ediciones– constituye un desafío cumplido que, a partir del año próximo, se complementará con dos nuevos volúmenes.

La Academia Nacional de Bellas Artes, más allá de continuar con los principios de acción que la concibieron institucionalmente, renueva en este hito histórico su compromiso por enaltecer, estimular y proyectar su trabajo, tendiente siempre al fomento, la recuperación, el ordenamiento y la valoración crítica de la creación artística. En las cronologías históricas, movimientos, escuelas y lenguajes de maestros, en la reflexión en torno a los grandes cambios conceptuales de la contemporaneidad, la vida académica ordena y refuerza rumbos.

Bellezas de la arquitectura urbana, entre la solidez y el espejo

ALBERTO G. BELLUCCI*

“El momento es nada, la mirada es lo que importa”
H. von Hoffmansthal “Ariadne auf Naxos”.

El objetivo del presente trabajo es proponer –metafórica y literalmente– dos puntos de vista posibles y complementarios para la percepción de la belleza propia de los edificios que conforman la ciudad “histórica” y la de las torres vidriadas que han surgido en la ciudad contemporánea. Lejos de constituirse en un ensayo teórico, este texto y las imágenes que lo acompañan pretenden ofrecer al observador cotidiano y al viajero inquieto una plataforma de nuevas miradas sobre los edificios y el “continuum” del paisaje urbano que han ido configurando. Me permito, sin embargo antecederlo con algunas consideraciones básicas sobre la belleza en general, que entiendo pueden servir de andamiaje básico para inducir a una mejor comprensión de lo que subsigue.

¿De qué belleza hablamos?

Para el pensamiento y la crítica contemporáneos el tema de la belleza suena incómodo y hasta la palabra misma –como tantas otras en el curso de la historia y la cultura– ha perdido consistencia e interés, sea replegándose sobre sí misma o extendiéndose hasta su dilución en territorios más o menos afines de la filosofía, la psicología y la comunicación social.

De hecho, la utilización del término “belleza” parece haber perdido presencia también dentro del lenguaje popular, especialmente en las jóvenes generaciones. Cuando pregunto a mis alumnos universitarios cómo califican lo que les produce el placer estético o sensorial motivado por un paisaje natural o un objeto

artificial, no aparece la palabra “bello” –mucho menos “hermoso”, que suena igualmente anacrónico– sino un abanico de términos que van desde “lindo” o “agradable” hasta los curiosos extremos denotativos de “divino” o “infernal”. En todo caso el término “belleza” sigue usándose –y justamente por eso ha perdido vigencia en sus posibilidades conceptuales más valiosas– como parte indisoluble de los “concursos de belleza” o de las publicidades referidas al cuidado y realce del cuerpo, especialmente femenino. Por supuesto que a veinticuatro siglos de distancia, esta (im)pertinencia representa una secuela distorsionada del idealismo platónico que imaginó la belleza como atributo de proporciones “perfectas”, del cual se derivaba necesariamente la “luminosidad” que la hacía trascendente y valiosa en sí misma.

Pero no hay que engañarse: la belleza, en tanto placer íntimo generado por la contemplación de objetos externos al observador, por la audición de sonoridades determinadas o por la seducción de un pensamiento bien expresado, sigue firme bajo las aguas de las nuevas denominaciones. Quizás, para acordar con el recambio de términos que imponen los tiempos, no debiera insistir tanto en la “elevación” espiritual que provoca la belleza como en el “ensanche” íntimo que experimenta quien la detecta. Simple cambio de términos que connota el mismo fenómeno y que enfatiza, en todo caso, la apertura del pecho que respira un aire fresco, o la sonrisa que se abre en el interior de quien la percibe.

No es del caso desarrollar y discutir aquí la multiplicidad de los cánones de belleza que las sucesivas y distintas sociedades han ido asumiendo y reconociendo como propios a lo largo de la historia.

*El autor tomó las fotografías que ilustran este artículo.

Resulta más oportuno y pertinente a estas líneas reflexionar sobre aquellos factores que producen actualmente en nosotros ese viejo placer estético (y también ético) que es propio de la belleza. Viene al caso la observación de Kant de que el fenómeno de la belleza no consiste tanto en hacer una cosa bella como en sentir como bella una cosa hecha. Esta consideración ubica a la belleza no sólo en las propiedades del objeto sino –sobre todo– en la sensibilidad del sujeto que lo contempla, y ésta es una distinción fundamental.

Ahora bien, el indudable protagonismo del sujeto con respecto de la percepción de la belleza no exime de acordar que el objeto contemplado es el contenedor necesario de características que permiten considerarlo “bello”. Viene al caso la remanida anécdota de San Francisco haciendo apreciar a sus compañeros, asqueados ante la presencia de un perro sarnoso, la belleza de su dentadura canina.

Ingres, artista de un oficio clásico increíble y demorado platónico del siglo XIX, tardó treinta y seis años en producir la imagen canónica de la belleza femenina. Nadie puede decir que su “Fuente” del Musée d’Orsay no es bella; quizás pocos podrán decir que los commueve. Sin duda despierta el placer del ojo y es motivo de elevación espiritual a través del estímulo intelectual que implica la comprensión de la estética del clasicismo y el conocimiento de la historia del arte. Algunos

años después –en 1868– Courbet pinta su propia “Fuente”, representada como una mujer de espaldas, desgarbada en su postura, estrecha de cintura, ancha de glúteos. No puede defenderse su belleza en términos platónicos y clásicos, pero commueve y da placer desde un punto de vista perceptual vinculado a lo ético. Vemos en la creación de Ingres la perfección del ideal que se imagina y en ésta de Courbet la cotidiana imagen de la vida real; dos “fuentes” que estimulan a través del ojo la percepción –y el consiguiente placer– de dos tipos bien diferentes de “belleza” provistos por sendos maestros de la pintura francesa.

Así es como desde el punto de vista clásico no podríamos calificar de “bellas” las pinturas de van Gogh y mucho menos los rasgos de la madre Teresa de Calcuta... pero si no las podemos calificar de canónicamente bellas ¿de qué otra manera podríamos definir el placer que dichas imágenes son capaces de producir como “ensanche” íntimo del espíritu? Sería oportuno acudir a la consabida definición de belleza como “esplendor de la verdad”, y permitirle asumir ese esplendor tanto a través de representaciones la perfección unívoca de la verdad ideal según Platón y Santo Tomás, como de su encarnación en las múltiples verdades de la vida real, incluso de sus angustias y miserias¹.

A lo largo del tiempo se han ido integrando (y también confundiendo) los términos de

la estética con los de la ética y no por azar las letras de ésta quedan incluidos en las de aquélla. Hay que admitir que, aunque reconocibles, ética y estética se han vuelto conceptos contemporáneos interdependientes e inescindibles y es por ello que desde el primer instante de la contemplación resulta difícil –si no imposible–, independizar la mirada que la ética del observador proyecta sobre las cualidades estéticas de la obra. Por supuesto, esto también sucede en la contemplación de la arquitectura.

Sobre la arquitectura como arte visual

Es evidente que las formas y los espacios de la arquitectura no surgen por el mero capricho del proyectista. Ni aun en los casos límite de la “merzbau” de Kurt Schwitters, allá por los años veinte, o los barrios californianos hippies de los sesenta, la arquitectura pudo independizarse de responder a un mínimo de condicionantes funcionales y estructurales. En ese sentido Kant, fiel a su formación idealista, tuvo el absoluto derecho de clasificarla entre las “artes condicionadas”, relegándola por esta causa a un segundo nivel de valoración, o sea una rama del arte “que juega en la B”. Sin embargo, esa misma “condicionalidad” de la arquitectura representó para otras culturas el “valor agregado” que la estableció por encima de otras disciplinas del arte. Lo que se ponderó en esos casos fue la naturaleza integradora, y por ello profundamente humanista, del resultado

1. Casi sin advertirlo, encontrariamos aquí una explicación –ya que no justificación– para el uso de “divino” o “infernal” como términos asociados a la connotación de la belleza.

final. Así sucedió en la Edad Media, donde la arquitectura fue considerada “*summa artis*” por la necesaria concurrencia de la pintura, la escultura, la música, la retórica y la oratoria –hoy diríamos comunicación integral– en un ámbito de sublimación racional y metafísica.

Desde su misma combinación etimológica el “*archeion*” (ser la primacía, lo que manda) y “*tecton*” (obrero, constructor) la arquitectura se expresa como quehacer que trasciende la mera construcción y se ubica más allá de la materialidad de la obra. La arquitectura no es sólo planimetría pictórica, forma escultórica o espacio sin función, no es proyecto hipotético ni resultado de la aplicación de las normativas de un código, sino todo eso y mucho más, pero expresado en integración creativa: respuesta sensible y juiciosa a un requerimiento social, filtro ambiental gratificante, “arte-facto” que se incorpora al paisaje existente, y mediante el cual un espacio preexistente, más o menos apto u hostil, se transforma en recorte artificial habitable por algunos y contemplable por todos.

La historia ha demostrado que la arquitectura nunca pudo liderar revoluciones ni concretar con éxito las utopías sociales que propuso, y seguramente tampoco podrá detener la polución continental o una catástrofe nuclear, pero puede –y debe– hacer lo suyo para generar esos “espacios felices” que quería Bachelard, espacios que se logran a través de diseños capaces de integrar las solicitudes del

medio físico, los requerimientos funcionales y las posibilidades económicas con la atención y el respeto por la continuidad y el enriquecimiento de lo positivo del paisaje heredado, natural o artificial; en definitiva, una búsqueda de armonía entre naturaleza, escena urbana e historia².

Para Rudolf Arnheim, un edificio es “un hecho del espíritu (...), experiencia de los sentidos de la vista y el sonido, tacto y calor, frío y comportamiento muscular, así como de los pensamientos y esfuerzos resultantes³. Hasta las imaginadas “máquinas de habitar” de Le Corbusier resultaron ser, definitivamente, máquinas artísticas. El mismo Arnheim, que trabajó varios años en el Carpenter Center for Visual Arts, construido por Corbu en Harvard entre 1961 y 1964, admite: “No simplemente visitar, sino servir y ser servido por un edificio de tan generosos espacios, ser saludado por la mañana por la expansión de los estudios curvilíneos, caminar entre las altas columnas o subir la rampa hasta el tercer piso, ser impulsado a entrar en las sobrias medidas de aquellos salones e intentar mantenerse a su altura; todo ello añadía una dimensión de interacción práctica a las relaciones entre el hombre y las formas por él realizadas que yo había estudiado en la pintura y la escultura. Y también se me ocurría pensar que las fuerzas perceptuales que organizan las formas visuales y las dotan de expresión, están incorporadas en la geometría de la arquitectura con una pureza que sólo se encuentra en la música”⁴.

Al respecto Richard Meier escribía hace unos años que “la arquitectura es vital y permanente porque nos contiene y describe espacio, espacio en el cual nos movemos, existimos y usamos. Yo trabajo con superficies y volumen, manejo formas en la luz, cambios de escala y de puntos de vista, movimiento y quietud. Mis principios ordenadores primarios tienen que ver con una pureza que deriva en parte de la inherente distinción entre lo hecho por el hombre y lo natural, distinción que sirve para reunir a los dos en una relación complementaria. Veo la intervención del arquitecto como una organización estética del entorno”, o sea una intervención estética que incluye la actitud ética previa⁵.

Si logramos apreciar esos contenidos que indudablemente nos siguen hablando de belleza, podremos abrirnos a parecidos estímulos espirituales. Porque entre la práctica gozosa y desinhibida de Frank Gehry, Zaha Hadid o Clorindo Testa (con todo el universo de diferencias que los separa) y la estética deliberadamente “minimal” de Mario Roberto Álvarez o Tadao Ando, desde las imaginativas combinatorias geométrico-espaciales del equipo Solsona hasta los “silencios construidos” de Barragán y Álvaro Siza, entre la extroversión casi gestual de Miguel Ángel Roca (¿nuestro Pollock arquitectónico?) y la expresión artesanal de su concuñado “Togo” Díaz (¿acaso un Vermeer cordobés?) la arquitectura cala mucho más allá de las soluciones prácticas

2. G. Bachelard, “*La poética del espacio*”, 1957. FCE, México 2000.

3. R. Arnheim, “*Arte y percepción visual*”, 1957. EUDEBA. Bs. As. 1987. /

4. R. Arnheim, op. cit.

5. Boletín de la Unión Internacional de Arquitectos, 5/1983.

a problemas funcionales determinados. A lo largo del tiempo ha dicho mucho sobre el hombre, sobre sus ideales, sus conquistas y sus fracasos, y lo seguirá diciendo a las generaciones del futuro que las contemplen y sepan interpretarla. En ese decir más allá de lo obvio empieza el escriddizo territorio de la belleza y el indudable dominio del arte.

Entre las lecturas más estimulantes de mis tiempos de estudiante figuraba “Eupalinos, el arquitecto”, breve texto de Paul Valéry que contagiaba fervor por la belleza arquitectónica. Valéry distinguía allí tres tipos de edificios: los mudos, que quitan algo a la ciudad, los que hablan y “hacén” la ciudad, y los que cantan y por su belleza se convierten en el espíritu de la ciudad⁶.

Desde ya que esta “resonancia” de la arquitectura no implica una experiencia escatológica o sobrenatural, como las que hicieron caer del caballo a San Pablo o de su silla de profesor a Georg Steiner, pero es lo que puede sucederle cotidianamente a quien tiene la inquietud de caminar contemplando las ciudades en sus sectores más significativos, que por algo se llaman “corazón”. Es lo que me ocurrió, por ejemplo, en Park Avenue, ese corredor neoyorquino facetado de metal y vidrio que seduce todo el día con su tinte gris bruñido

de acero inoxidable, cuando de pronto lo vi teñirse de oro al reflejar los últimos rayos del sol, y es lo que experimenté una madrugada de otoño porteño, cuando las duras fachadas de Diagonal Norte se ablandaban en medio de la difusa neblina que se levantaba con el fondo de un Obelisco fantasma, o lo que siento cuando, a cualquier hora del día, contemplo desde el río o desde la Costanera el perfil de formas y colores cambiantes de esa proa de Buenos Aires donde se mezclan fragmentos del viejo París con siluetas de Manhattan. Es quizás lo mismo que, según nos han contado, sucedía cada tarde al caer el sol, cuando los atenienses levantaban la vista hacia el Partenón para oírlo cantar⁷.

Las bellezas de la ciudad sólida

Hasta bien avanzado el siglo XX, el paisaje de cualquier ciudad del mundo se veía como un altibajo de volúmenes macizos



La ciudad como masa escultórica emergente: Brasilia, Manhattan

cuyas fachadas rectas o curvas, lisas o molduradas, estaban apenas horadadas por nichos –puertas, ventanas, recovas– abiertos en la masa muraria. Este universo histórico “de masas” (Chueca Goitia lo llamaría “máclico”) ha sido una constante histórica que incluye tanto los ranchos de adobe y paja como los muros de ladrillo, piedra y hormigón visto, las cabañas de madera, los palacios de mármol y toda estructura de muros portantes en general. Ya se tratara de la adustez planimétrica del muro liso o la plasticidad de los paños con relieves, la opacidad de las fachadas urbanas proclamaba en todo caso –y sigue haciéndolo también hoy– el triunfo de lo impenetrable frente a lo etéreo.

Cuando Le Corbusier, en su entusiasmo racionalista, definió la arquitectura como “el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz” acusaba también, y seguramente



6. P. Valéry, “Eupalinos o el arquitecto”, 1923. Ed. Visor, Bs. As. 2001. Glosando este texto, en una entrevista de “La Nación” en 1997, César Pelli agregaba como cuarto grupo a los “chillones”, “edificios que pretenden cantar y ni siquiera saben hablar”.

7. Aunque no se vincula específicamente al desarrollo de los temas que siguen, resulta necesario insistir en que el primer escalón de la belleza del paisaje urbano reside en la limpieza y el orden. Todos hemos experimentado el placer que produce una escena limpia y bien mantenida, en contraposición al disgusto que provocan la suciedad acumulada, la dejadez y el maltrato. En ambos casos la sensación de belleza o de fealdad van unidas a las evidencias de una comunidad en acción o en ausencia como tal (nuevamente la ética alimentando la estética), todo ello sin desmedro del mayor o menor pintoresquismo de la escena. Aunque su opinión sobre el particular es bien distinta, Ortega y Gasset (op. cit. 8) admite: “si fuera sincero confesaría que el goce estético no es placer diverso del que producen las cosas un poco aseadas y puestas en buen orden”.



El espectáculo de las enfiladas: Île Saint Louis, París; Alta Gracia, Córdoba

sin reparar en ello, la imagen de sus vivencias juveniles en la ciudad histórica, desde su Chaux-de-Fonds natal hasta el París donde llegó, asombrado, a los diecinueve años. Porque, desde el aspecto formal, la ciudad europea y toda ciudad del mundo, por lo menos hasta las últimas décadas del siglo XX, seguía apareciendo y creciendo como un juego, aunque pocas veces sabio y magnífico, de los volúmenes bajo la luz.

A lo largo de la historia, la concentración de construcciones en los centros urbanos ha dado lugar a enfiladas de fachadas lisas,



blancas o coloreadas como en tantos pueblos mediterráneos, a secuencias de orioles esquineros, faldones de pizarra y entramados de madera propios del bajo gótico, al catálogo de almohadillados más o menos marcados como se dio en los palacios renacentistas o a las geometrías severas y los engrillados de bandas continuas, típicas de la asepsia del movimiento moderno. Estilos muy diversos en tiempo y espacio, pero unidos por el común denominador del volumen opaco (aunque éste se despegara del piso y amenazara volar, como la Ville Saboye). La belleza de las fachadas radicaba

—y sigue haciéndolo— en las virtudes del tratamiento de esa opacidad, plana o bulbosa, capaz de convertir los corredores urbanos de estas ciudades en piel suave o en músculo. Entendámonos: por analogía con la epidermis corporal, aplico el término “piel” a las fachadas con predominio de paramentos lisos, con acabados que abarcan desde el enlucido o bruñido propios del acero, los plásticos, el mármol y los revoques finos, hasta la aspereza connatural a los materiales “en brut” y los tratamientos rústicos; por “músculo”, tenso o laxo según resulten la composición y el relieve, me refiero al modelado de los muros en relieve —casi como esculturas urbanas— y a su exaltación bajo la luz del sol.

La sensación de entrar en contacto con pieles suaves se da por ejemplo en edificios tan distantes geográfica y estilísticamente como son las casas racionalistas de Le Corbu y el Museo de Atlanta de Richard Meier —pieles de omnipresente revoque blanco—, las finas epidermis de aluminio de las cúpulas geodésicas de Fuller o la tersura del mármol taraceado del Taj Mahal. En nuestro entorno podemos mencionar, entre tantas otras, las casas de Vilar y la torre aproada —ex Repùblica y ex Telefónica— de César Pelli frente al puerto. En estos casos la sensación de morbidez superficial puede asemejarse a la que experimentamos en presencia de los personajes pintados por Rafael, Perugino y el mismo Ingres, o los esculpidos por Thorvaldsen y Canova, y también la



La levedad de una epidermis: World Trade Center, César Pelli, NY.





Piel texturada: ondulaciones en La Boca, rusticidad expresiva en Agra, India.

tersura que se desprende de las abstracciones de Brancusi; todas ellas experiencias visuales que se vinculan e inducen a la caricia.

En cambio, la belleza de las texturas rústicas predomina en las arquitecturas vernáculas de barro y cañas, en las pircas y mamposterías de piedra, en los muros de ladrillo visto o encalado, en los tabiques de madera sin cepillar, pero también aparece en la belleza táctil de las fuertes texturas ladrilleras del laboratorio Hoescht de Peter Behrens, de la sede



ampliación de la iglesia de San Juan Bosco (Arq. Molinos) o de la residencia universitaria argentina en Madrid (Arqs. Córdoba y Baliero). Texturas rústicas o naturales que comparten el tipo de sensación que podemos sentir en contacto con las tallas, los tejidos gruesos y las alfombras de bordo: estímulos visuales que despiertan el placer de "sentir" el contacto con lo ondulado, lo rugoso y lo áspero, con la huella del buril, con la tierra, la arena, el esquisto o la fibra vegetal.

En el extremo de este registro visual de lo construido que evoca el tacto se ubican turberas arquitectónicas "musculares" que merecerían el mote de "masticables", según el término que acuñó Ortega y Gasset para calificar los entramados nazaríes y los retablos churriguerescos españoles⁸. En sus versiones más afiebradas, los elementos que utilizan estas arquitecturas resultan análogos a los del arte barroco y tienen afinidad con las tormentas románticas que pintaron Turner y Géricault. Las fachadas se convierten en musculatura virtual de concavidades y convexidades, alegorías y frontones rotos, nichos y pilastras, saledizos y molduras que se animan bajo el claroscuro que las esconde o las exalta a lo largo del día. El músculo en tensión, tan propio del drama barroco, es sostén de la belleza de edificios romanos como el delirante San Carlo alle Quattro Fontane, de Borromini, o el gigantesco abrazo que procura la doble columnata de Bernini en San Pedro, y también es patri-



Arquitecturas "musculares": San Carlos de las Cuatro Fuentes (F. Borromini, 1637/41); Edificio Barolo (M. Palanti, 1919/23)



8. J. Ortega y Gasset. "La deshumanización del arte", Rev. de Occidente, Madrid 1925.

monio de los temblores que agitan al tardobarroco bávaro, al mexicano y al mineiro de Brasil. En nuestros días no podemos olvidar el desborde muscular que alienta en las obras del ya citado Gehry, diseñador del Guggenheim bilbaíno que tuvo la audacia de implantar en Praga un edificio que simula bailar frente al Moldava, y que acaba de completar una torre en el sur de Manhattan cuya cara este se ve como un manojo de nervios verticales que, gracias al sol, parece distenderse y contraerse a lo largo del día.

Con menores grados de fiebre, muchos edificios locales presentan una poética “muscular” no tan dramática pero igualmente lúdica para el observador. Pienso en el denso tejido policromo del Palacio de Aguas Corrientes, en Córdoba y Ayacucho, en la rotundez del almohadillado del Centro Naval, quince años posterior en el tiempo y quince cuadras más al sur en el espacio, y sobre todo en el magnífico edificio Barolo de Mario Palanti en Avenida de Mayo, un neobarroco que asciende en el oleaje curvo de sus balcones hasta culminar en la explosión blanca de su torre (sin hablar de su interior, que se abre como una entraña espacial digna de las cárceles de Piranesi). Y no sólo Buenos Aires sino también Rosario, Córdoba, Salta, Tucumán, Santa Fé, Paraná y otras muchas ciudades de nuestro país albergan arquitecturas de similar contundencia escultórica, testimonios de la sólida belleza de nuestro patrimonio urbano todavía en pie.



Luces y sombras en la ciudad maciza: franjas en la 5^a Avenida, caligrafía lineal en el SoHo.

Las bellezas de la ciudad espejo

“La vista, desde la habitación del hotel en el piso 23, choca contra los rascacielos diseminados por el horizonte, destacados contra el gris rojizo del atardecer como testimonios de una confianza nueva, cuyas palabras no están todavía del todo configuradas pero están ahí, crecen, laten, generan energía”⁹. La descripción de Marta Zátonyi es de hace algunos años y se refiere al paisaje emergente de Beijing, pero tiene perfecta validez para todas las grandes ciudades del mundo donde la proliferación de torres de metal y vidrio –léase “curtain wall”– han ido instalando una tipología arquitectónica diferente junto con un tipo de belleza de rasgos muy distintos a los de la tradicional ciudad “sólida”. De hecho, podría hablarse de una ciudad “líquida”, no sólo por la composición estructural del vidrio que la protagoniza (en realidad un fluido condensado) sino por las imágenes de escurrimento y evanescencia que produce y refleja. Es así como la ciudad real que se disuelve en una ciudad virtual.



Una atinada descripción de Pelli lo confirma: “Mucho se ha hablado de los edificios de cristal o las cajas de cristal (...) si bien en un edificio moderno la pared exterior no es más que la separación del entorno exterior del ambiente controlado interior, estéticamente tiene una gran importancia. Reforzar sus calidades superficiales y reflexivas hace de la estructura un volumen antes que una masa. Un ladrillo es una masa, un globo y una caja de cartón son volúmenes que contienen aire (...). Los monumentos eran masa, las cualidades externas eran



La imagen efímera: “made today, gone today”.

9. M. Zátonyi, “Gozar el arte, gozar la arquitectura”. Ed. Infinito, Bs. As. 2006.



Park Avenue de oro y de acero.

lo que contaba. Un edificio reflexivo es combinante y se verá diferente desde ángulos distintos y a distintas horas del día. Será más vital y formará parte del entorno, ya que lo que en él se refleja-



rán serán los edificios, las estructuras y los árboles vecinos. También participará de los estados cambiantes del día. Durante los días grises el edificio será gris y en los días de sol reflejará el azul



Yuxtaposiciones y desvanecimientos en Manhattan

del cielo y el blanco de las nubes. Las cualidades del cristal –reflexividad, agudeza, claridad– son también las de nuestro tiempo.”¹⁰

Pelli acierta. Las cualidades de la arquitectura de cristal coinciden con las de nuestro tiempo –búsqueda de transparencia y de cambio, limpieza de líneas, estética depurada, exaltación de la “hi-tec”, predominio de la ilusión sobre la razón, etc.– pero también es metáfora de otros componentes del “zeitgeist” contemporáneo como son la recurrente inmersión en lo superficial y lo efímero, la primacía de lo virtual sobre lo real, la fragmentación de las ideologías, el dinamismo e inestabilidad de las convicciones. De alguna manera estos fenómenos nos hablan de un evidente alejamiento de la solidez heredada en favor de una debilidad del pensamiento débil que Bauman llama “líquido”.

Desde hace medio siglo la arquitectura encristalada viene dando testimonio de esta liquefacción cultural y al mismo tiempo ha ido generando un nuevo tipo de belleza urbana. Película transparente o espejo reflejante, el curtain-wall es la pantalla, creciente en número y gigante en tamaño, que registra y permite gozar gratuitamente del devenir del día y la noche, del decurso entre el sol y las nubes, de la alternancia de fuegos y lluvias, y que también refleja, duplicándolos, los viejos encantos de la ciudad sólida que la rodea¹¹.

10. C. Pelli, reportaje en “Summa”, c.12/1974. Conservo copia del texto publicado pero no del ejemplar al que corresponde, que tampoco fue posible identificar en los archivos de la revista.

11. Para quien le interese el tema, recomiendo las fotografías en blanco y negro de Horst Hamann, que ilustran magníficamente este diálogo entre solidez y evanescencia urbanas (“New York vertical”, Ed. Panorama, NY 1996).



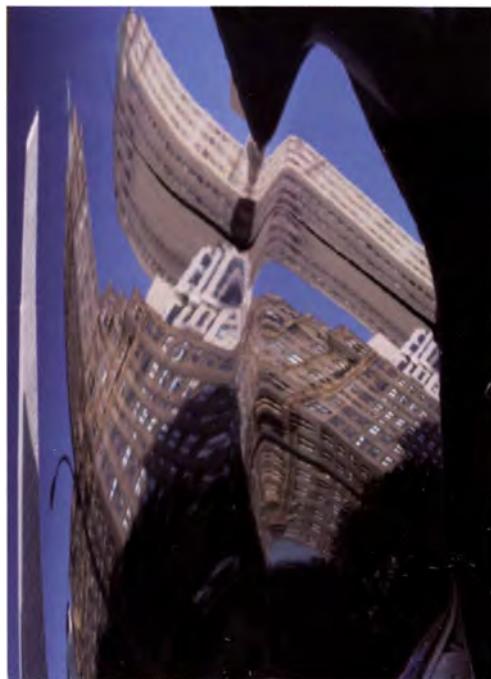
Maniquíes confundidos en la 5ta. Avenida

Magias del vidrio: entre el expresionismo y la abstracción

Arquitecturas que se duplican: Edificio Chrysler y Times Square.



Arquitecturas que se doblan



Arquitecturas que se reflejan

En la memoria de su edificio vidriado de Libertad y Viamonte Mario Roberto Álvarez anotaba que “un modo de integrarse al entorno es multiplicándolo”. Lo que la opacidad de la materia impide y cierra, la liquidez del vidrio permite y alienta. Más aún, estos planos encristalados con



aristas desnudas o perfiles muy delgados, en combinación con una luminosidad oportuna, convocan duplicaciones, distorsiones, esfumados y “derretimientos” del entorno que dan paso a una poética surrealista o expresionista de belleza indiscutible, sin duda mágica. A fines de los años setenta, en su descripción de la nueva sede londinense de Willis, Faber y Dumas, de Norman Foster, Tony Aldous apuntaba: “Tanto de día, cuando en él se refleja el paisaje urbano circundante de los siglos XVIII y XIX o las raudas nubes, como por la noche, cuando esté iluminado, el ondulante revestimiento de vidrio que contiene todo eso resulta muy bello”¹². Claro, para gozar la dinámica propia de estas bellezas hay que caminar las ciudades y estar dispuesto a percibirlas.

12. T. Aldous, “Edificación moderna, avances y belleza”, Rev. “Summa” nº 109, feb. 1977.

En el diálogo entablado entre la ciudad sólida y la “líquida” no deja de haber tensiones y conflictos. Recuerdo la polémica que se desató a fines de los años cincuenta en Copenhague, cuando Arne Jacobsen comenzó a construir la torre vidriada del SAS Royal Hotel en medio del tradicional barrio de Tívoli. En la capital danesa se desató un escándalo que alteró la vida serena de los habitantes durante varios meses. En la mitad de mi carrera de arquitecto, plena de casablanquismo y solideces conceptuales, entendí que los vecinos tenían plena razón en sentirse invadidos por ese aerolito en forma de paralelepípedo de vidrio gris verdoso que venía a cambiarles sus tradiciones culturales y sus rutinas visuales. El hecho es que pocos años más tarde –en 1965, a punto ya de recibirme de arquitecto– tuve oportunidad de visitar la obra de Jacobsen terminada y recabar opiniones de algunos vecinos que, para mi sorpresa, me confesaron haber cambiado la oposición inicial en gustosa aceptación. No olvido que uno de ellos agregó que había empezado a amar el edificio cuando comprobó que los frentes translúcidos devolvían, duplicados, el devenir de las nubes y las imágenes del barrio. El viejo Leonardo tenía razón: un punto de vista diferente altera la perspectiva del conjunto, y si en su tiempo recomendaba contemplar las manchas de humedad en las paredes para alimentar la imaginación del artista, sin duda ahora insistiría en alimentarla a través de la inmersión en estos emergentes muros líquidos.

La revolución que el poder reflejante de las fachadas lisas implicó en la óptica urbana resultó sincrónica y de entidad similar a la que se vivía en el arte y la cultura, germinalmente posmoderna, de esos primeros sesenta. Gustador de los placeres de la solidez formal y la estabilidad conceptual, admito que me costó un tiempo aceptar esta evidencia hasta que, al ritmo del vidrio que crecía y envolvía los edificios, comencé a recorrer el paisaje urbano con miradas menos inquisidoras y más abarcantes que tardaron poco en convertirse en entusiasmo ante las nuevas imágenes.

Sobre las bellezas del curtain-wall emergente llegó a escribir entonces: “En proyectos más o menos recientes (...) la pared de vidrio no sólo es autoportante, no sólo piel sino también energía de una arquitectura hecha para el reflejo. Al fin y al cabo la gran bandera urbanística del curtain-wall sigue siendo su capacidad para duplicar el paisaje existente. En los alrededores de Retiro, la torre Brunetta (Pantoff y Fracchia) y la sede de la UIA (Solsona y asociados) duplican los atardeceres, las nubes y las tormentas porteñas con efectos asombrosos. Las fachadas grises se transforman repentinamente en vastas



Ilusiones del ojo en París: travesuras con el Louvre, multiplicaciones en La Défense, maniquíes coronados en Place Beauvau.



Munich, Buenos Aires y Munich: lo que reflejan los bancos

pantallas tecnicolor. En las calles más estrechas, que suelen enfrentar todavía la arquitectura de masas y molduras con la nueva piel reflejante, se obtienen imágenes aun más evocadoras sobre la continuidad de la cultura urbana. ¿Pero qué sucederá cuando la densificación de la city haga desaparecer los vestigios del paisaje natural y la presencia de otras arquitecturas? Entonces el curtain-wall de la vereda sur reflejará el que está al este y cuadrícula sobre cuadrícula habrá nacido quizás una nueva forma de belleza. La jaula interior se habrá hecho también jaula exterior y la victoria de la sociedad administrativa habrá conquistado su imagen definitiva¹³. Discurso de hace más de treinta años que traigo a colación porque, enriquecido con experiencias, énfasis y preguntas nuevas, sigo pensando lo mismo.

A esta altura del artículo –y de mi vida– me doy cuenta de que he usado demasiadas veces y sin complejos el término “belleza”, pero es tarde para arrepentirme. Hace mucho que la vengo buscando y la encuentro en forma más o menos casual, más o menos evidente u oculta, en las personas, en la naturaleza, en el arte, en las ciudades y en la arquitectura. Y confieso haber tratado de hacerla mía y –aunque sé que es misión imposible– he querido atrapar algo de ella a través de los croquis de viaje y las fotografías¹⁴. Acompaño en este artículo varias de éstas con el único propósito de confirmar con la imagen lo que sostengo con las palabras: aunque no acertemos a limitarla y a definirla con precisión, las bellezas de la ciudad histórica y de la contemporánea coexisten y gozan de buena



Puerto Madero: también Buenos Aires se vuelve líquida

salud. Sólida o evanescente, efímera o permanente, escultura o espejo, la belleza urbana nos rodea. Es cuestión de mantener el ojo alerta para fijar el momento del encuentro y acertar con la mirada; esa mirada que era todo para Hoffmannsthal porque permite conquistar la belleza efímera de la imagen y hacerla perdurar dentro de cada uno. Con o sin cámara fotográfica, por supuesto.

Alberto Guillermo Bellucci. Arquitecto, UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director del Museo Nacional de Arte Decorativo, ex director de los Museos Nacionales de Bellas Artes y Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Ex profesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de UBA. Autor de “Historia de la Arquitectura de Occidente”, “Viajes dibujados”, “Dibujando Argentina”, “Mi vida con la música” y ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciente en universidades y centros académicos del país y en la School of Urban Design de Harvard, en Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

13. A. Bellucci, “Los envases de la sociedad terciaria”, Rev. “Summa” id id.

14. La inspiración de esa belleza “líquida” y cambiante es evidente, por ejemplo, en las series de pinturas recientes de Liliana Fleurquin –no por nada también arquitecta–, que en sus poéticas redes de tramas, transparencias y reflejos entrecruza y une los terrenos de la abstracción y la figuración, tan consustanciales a este tipo de espectáculo urbano.

Acerca de la belleza en los objetos de uso

RICARDO BLANCO

En este trabajo nos referimos a la belleza, no en su aspecto filosófico sino desde una perspectiva más pragmática ya que la belleza es un ingrediente que utiliza el diseño de productos de consumo. En relación a esto, el teórico de diseño italiano Clino Castelli¹, establece que hoy en día el tema de la belleza se trata muy ligeramente. Expone que la idea de lo bello ha estado siempre presente en nosotros y en el diseño por lo que es posible citarlo como el origen de nuestra apreciación estética.

Dice: “Es cierto que exaltamos la belleza femenina o la belleza natural de nuestro planeta, pero en realidad es siempre una crónica banal de lo ‘Beauty’.”

“Pero de la belleza de las cosas se ha escrito poco, especialmente objetos útiles, los cuales son producto de una actividad humana, una obra en la cultura material.”

La percepción de la belleza y el efecto de un acto de belleza afecta nuestra adhesión emocional que es más impulsiva que la intelectual, entonces, cuando la razón la acepta como tal logra nuestra adhesión y, también si el consenso es generalizado, la suma de múltiples apreciaciones similares, hace que un objeto venga reconocido como bello sólo cuando es evaluado por un gran número de estimadores, aquí podemos hablar del contexto social.

Susan Sontag² dice: “*el gusto lo define el contexto (cuando cambia el contexto, el gusto cambia)*”. Esto nos ubica en algo que ya sabemos, que la belleza, no es un valor absoluto y mucho menos permanente ni generalizable y está vinculado al gusto.

Gerard Genette³ explica: “cuando me gusta o disgusta un objeto, es evidente que ese gusto o disgusto es un hecho ‘psicológico’ y como tal, subjetivo y cuando el sujeto es colectivo, como un grupo cultural aprecia de la misma manera el mismo objeto, la apreciación no deja de ser, aunque colectivamente, sociológicamente, subjetiva”.

Elena Oliveras⁴, al referirse acerca de la subjetividad del juicio del gusto cita a Kant.

“El juicio del gusto es estético y no debe estar determinado por ningún interés no quiere decir que no determine ningún interés, pero puede ser muy interesante o sea, suscitar interés. En la sociedad se vuelve interesante tener gusto, pues aporta un beneficio mundial.”

“El interés está ligado a la representación de la existencia de un objeto y va unido al deseo de poseerlo”.

“El ir al objeto es lo propio de lo agradable de aquello que deleita.”

Kant plantea las siguientes distinciones: “llama alguien agradable a lo que deleita, bello es lo que place y bueno lo que es aprobado”.

La belleza ha sido siempre considerada como una cualidad, sin embargo en diseño la belleza está más cercana a la dimensión de cantidad, de hecho el requisito numérico (el mercado) está en la base de su afirmación ya que tiende a transformarla en un valor mensurable y, entonces, objetivo. Pero con la cantidad y la calidad existe afortunadamente la dimensión de la cualidad. Ahora bien,

1. Castelli, Clino: *Transitive Design*. Electa. Italia. 1999.

2. Sontag, Susan: *Diario La Nación*. Revista ADN 21/7/2002.

3. Genette, Gerard: *La obra de arte II*. Lumen. Barcelona. 2002

4. Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Ariel Filosofía. Bs. As. 2005 (Pág. 176).

aquí se plantea que esta aproximación cualística a la belleza es muy generalizable por lo específico y personal de la apreciación, por lo tanto, es no medible o no es fácilmente dimensionable.

El diseño y la belleza

Hoy en día, con la indiscriminada utilización mediática de la palabra diseño, entendemos que, al hablar de diseño se necesita precisar a cuál diseño nos referimos. El diseño industrial, o sea, el diseño que se ocupa de los objetos de uso y que son producidos o podrán serlo por la industria, es un universo infinito de objetos y con pocas variaciones fundamentales en cada uno de ellos. A veces, se habla de diseño como del accionar proyectual pero como nos interesa reflexionar sobre la belleza, cómo ésta se percibe en los objetos. Nos referiremos como diseño al objeto en sí para diferenciarlo de la acción de diseñar.

El diseño se apoya sobre tres bases: lo funcional o utilitario, lo técnico productivo y lo estético formal.

Si desde la ortodoxia del diseño la razón de ser de la forma de los objetos en sí fue considerar que la forma debe estar referida a la función que cumple, debemos reconocer que hay una gran cantidad de objetos cotidianos que cumplen con ese paradigma:

Hay miles de tazas que sirven para el café o el té. Hay miles de cuchillos que sirven

para cortar. Hay miles de sacacorchos que sirven para destapar botellas.

Pero no todos son diseños, muchos son sólo productos de uso; la industria contempla la dimensión utilitaria y a veces la técnica pero descuida la dimensión estética. Esto coloca en un dilema a quien tiene que adquirir ese producto o sea a quien en un momento dado necesita el objeto, el “usuario”, como se lo llama en diseño, o el “consumidor” como lo llama el mercado. Estos necesitan valores de decisión. ¿Cuáles son los valores a los que se apela para elegir y decidir la adquisición de un objeto cotidiano? Lo económico, sin lugar a dudas el precio tiene su importancia, pero también hay que reconocer que pequeñas diferencias, de precio muchas veces, no modifican la decisión, también hay otros factores para la definición de lo funcional por ejemplo ese objeto amplía sus funciones, se apila, se puede guardar bien, etc. Luego cuando todo esto se cumple está la valoración de su calidad técnica, su durabilidad, sus materiales etc., y por último: ¿es la calidad estética el valor que orienta la decisión?

Por la calidad estética entenderemos en este contexto las condiciones de belleza que tiene el objeto.

Las características de calidad suelen ser dichas de manera muy ligera “será bello pero a mí no me gusta”. En este caso el sentido de belleza tampoco es referido a un valor absoluto, sino en términos relati-

vos ya que nos basamos en la forma de preferencia sujeta, más que a su verdadera expresión (si es que la hubiera).

Si bien esto parece obvio no siempre está explicitado. Esto se ve cuando se elige un objeto para regalar, se espera que el objeto “guste” y así vemos que gusto y belleza se acercan como valores que son tomados en cuestión. Pero ¿cuál es la diferencia entre gusto y belleza?

En cuanto se proyecta un objeto, o sea cuando se diseña, éste no es calificable como bello o feo sino como que gusta o no gusta. El gusto es más o menos coherente respecto al contexto emocional donde se encuentra posicionado.

El mundo está siempre en la búsqueda de un nuevo ideal de belleza, e inevitablemente es de naturaleza estética.

Hoy en el diseño se debe dar una vuelta al concepto de belleza y acercarlo al gusto, porque el ingreso al mercado global, en donde a veces hay un millón de consumidores no puede ser que un producto dependa de un efecto cultural como es la belleza ya que este valor es variable en relación al mercado.

Lo “bello” se plantea como una razón conceptual difícil de configurar al proyectar por eso del gusto; pero en diseño es necesario estar planificado y se plantean diversas estrategias para acercarse al gusto.

C. Castelli, propone un diagrama cualitativo para desarrollar cualquier estrategia de producto que afecte a la identidad emocional del objeto dado que allí está el tema de la belleza y el gusto.

Este diagrama cualitativo está referido a la valoración de un producto y se plantea que éste contenga ciertos aspectos semánticos en su configuración, por ejemplo: pasional, reflexivo, seductor, efectivo, dinámico, etc.

No obstante la inmensa bibliografía que hay sobre el tema, hablar de la belleza hoy día sin referenciar al libro "Historia de la belleza" de Umberto Eco⁵, es casi imposible. De este libro nos interesa el capítulo XVI, "El nuevo objeto" y el XV, "La belleza de la máquina" ya que el diseño industrial "también" se ocupa de las máquinas y construcciones. Decimos esto porque la belleza en las construcciones ha sido un tema controvertido. Trataremos de hacer cruce entre las máquinas y los objetos de diseño.

Eco determina que la belleza en la época victoriana, era un valor de la burguesía en su relación con los **valores sociales** y evalúa las expresiones acerca de las obras de arquitectura de esa época realizadas en acero y cristal. Dice "suscita en Inglaterra un sentimiento de aversión entre los teóricos", en términos de si esa era la evolución de la bellezas, esa aversión no pone en cuestión la convicción de que la

belleza ha de expresar una "función social": lo que se discute es **qué** "función ha de reflejar", ya que esa función reflejaba una concepción técnica y no artística de la belleza. Como consecuencia de esa "aversión" es que en Inglaterra se instala la Central School of Arts and Crafts con su "glorificación de la belleza artesanal" y se opone a "cualquier contaminación entre industrialismo y naturaleza". Un resultado de esos criterios es, estilísticamente, el Art Nouveau, como arte aplicado a los objetos y su transformación en Art Decó, donde el primero afirma la presencia de algo natural en los objetos y luego en algo racional, ya que "recupera motivos del Jugstill" enriqueciéndolo con sugerencias extraídas de las experiencias cubistas, futuristas y constructivistas, pero siempre "siguiendo la consigna de subordinación de la forma a la función".

Es interesante el análisis que hace Eco de los aparatos que generan los artistas al llamarlos "máquinas célibes" y (mas allá de la coincidencia de la denominación que utiliza Duchamp en "El gran vidrio") lo interesante es que se denomina célibes, porque no cumplen ninguna función, sólo la de "exorcizar a través de la belleza", valores trascendentales del hombre.⁶

Esta relación entre belleza y función que plantea Eco, encontrada en lo técnico, ha permitido suponer que, si una máquina (objeto utilitario) funciona, es por lo

menos bella y si está construida muy bien es un "buen diseño", aquí es donde se vincula la belleza como componente del producto, con la calidad de lo bueno.

Eco plantea ya acercándose a la práctica del diseño lo siguiente:

"Si el proceso de mercantilización es el que crea la belleza de los objetos, cualquier objeto corriente puede ser desfuncionalizado como objeto de uso y refuncionalizado como obra de arte", sospechamos que se refiere a la "Fontana" o alguna otra obra de Duchamp. Esto se verifica en ciertas estrategias empresariales en que el objeto está presentado más como hecho bello que como objeto funcional.

En la evolución que tuvo la relación belleza-objeto, podemos pasar por la hipótesis de Walter Benjamin en cuanto a la situación del arte (y por ende de la belleza) en la época de la reproducción mecánica que es condición fundamental en el diseño, pues la mercantilización y la producción de esos objetos iguales le hacen perder el valor de unicidad, y el valor de uso como dominante está degradado pues hay muchos objetos que hacen lo mismo. Sólo queda la valoración de la belleza la que, en su necesidad de mantenerse, cambia permanentemente sus aspectos cualitativos.

Adorno⁷ en su "Estética" refiriéndose al arte emancipado plantea:

5. Eco Umberto, *Historia de la Belleza*. Lumen Barcelona. 2005.

6. Eco 377.

7. Adorno T. N. *Teoría Estética* (7). AKAL, Madrid 2004.

La ausencia de ingenuidad va unida a la incertidumbre sobre el “para qué” estético. Esa incertidumbre del “para qué” en el diseño se simplifica al otorgarle una función, la que parece explicativa de la forma estética: “Lo feo puede llegar a ser bello mediante su función”.⁸

No se puede eliminar el concepto estético de lo nuevo como valor, pero los procedimientos industriales dominan cada vez más la producción material de la sociedad. Sin embargo, lo técnico industrial, la repetición de ritmos idénticos y la producción repetida de lo idéntico de acuerdo con un modelo, contienen al mismo tiempo un principio contrario a lo nuevo.

Eco en su trabajo sobre la belleza no duda en evaluarla desde la imagen, o sea desde la forma portadora de la imagen, inclusive cuando la forma es significante. De allí que reconoce una belleza orgánica, una belleza construida, o sea la belleza matérica y una belleza funcional. Así que desde esta perspectiva, podemos tratar de analizar la belleza en los objetos de diseño desde sus características lingüísticas que en general se han dado según su lugar geográfico. En el campo de los objetos utilitarios hay tres lugares básicos para evaluar los criterios de belleza en los objetos de diseño, estos son: Alemania, Escandinavia, Italia y alguna referencia a la Argentina.

Podemos comenzar con Alemania ya que allí se generaron, desde la Bauhaus ciertos conceptos de belleza en las formas de los

objetos útiles, basados en la estructuración de formas geométricas vinculadas entre sí de diferentes maneras, superpuestas, interrelacionadas, etc.

Era una belleza racional, organizada en el supuesto que el observador así comprende mejor la forma total. Al “entender” la forma se logra una satisfacción intelectual y el creador es considerado éticamente responsable.

La Bauhaus, se ocupó en el desarrollo de objetos no innovadores como tales, por lo menos en lo funcional ya que sólo lo hizo en el tratamiento formal, y lo hizo por oposición a lo conocido o aceptado en esa época.

“El ajedrez de la Bauhaus” fue una elaboración desarrollada en dieciséis prototipos y ajustes hasta encontrar un sistema de formas que representen el movimiento de las piezas. Aquí aparece una concepción formal por sus condiciones geométricas encaminada a lograr belleza de las piezas con un lenguaje más directo, un caballo no “representa” o significa a un caballero, ni el “rey” a un monarca, las piezas en forma objetiva refieren a cómo se mueven en el tablero, el rey con su cabeza cubo sólo se desplaza al casillero más cercano, “la reina” con la esfera referencia al movimiento total por todo el tablero y el alfil con su cruz acusa el movimiento diagonal.

Aquí encontramos un paso intermedio entre la forma y belleza, y es el significado, pero no simbólico sino comunicacional. La

forma de las piezas “dicen” cómo se mueven y al entender aparecen los valores formales como la belleza de las propias piezas. Este concepto dio una línea de pensamiento que es la que se puede definir como “la forma sigue a la función”, ese paradigma, es el que supuestamente rigió en el diseño alemán de medio siglo. Esta pauta de la forma dominó en la escuela de Ulm y a través de sus trabajos para la firma Braun, impusieron un ideal estético resultado del orden comunicacional de la forma, que pasó a ser “el buen diseño” o la “Gute Form” de Max Bill. Esa articulación entre la forma racional y su calidad de “bueno” fue estableciendo una idea de belleza estética basada en la calidad de lo “bueno”.

En el área de diseño de objetos útiles el tema de la belleza tomó en algunos momentos de su historia un sesgo de exacerbación o de negación de su existencia. Esta negación se verifica en la discusión sobre la “buena forma”, discusión que se establece en Ulm en donde las



La Belleza del “Buen diseño”. Reloj DIMATIC. Mario Mariño

teorías de Max Bill se encuentran en antagonismo con las de Tomás Maldonado, éste en algunos trabajos reniega que la belleza sea necesaria en los objetos de uso y Max Bill presupone que la belleza es inherente al objeto pero de otra manera.

Según Maldonado, "Bill entiende a la forma como un resultado de cooperación entre materia y la función orientada a la belleza".

"Bill quería una bauhaus donde se enseñara a producir buena forma y estas buenas formas serían producidas por artistas puros e inspirados a los cuales la industria debía someterse...".

En esta determinación acerca de si el arte se puede unir con el valor de la belleza en los objetos, está la dualidad de si la tienen que tener o debe ser emergente de las condiciones de la industria.

Si seguimos la trayectoria del diseño y su materialidad estética en Alemania, debería-



La bella forma. Ventilador de mesa Braun. Reinhold Weiss

mos considerar el movimiento que comenzó en los años 80 llamado NDA, Nuevo Diseño Alemán. Allí se plantea el tema de la forma de los objetos como una situación de azar al reportar el reuso de elementos.

El reciclaje es un fenómeno del diseño emergente en Alemania como crítica a la abundancia y está incorporando el valor de la belleza.

Al utilizar objetos que ya la industria producía, vinculados de una manera particular al realizar otro objeto, se proponía una indiferencia por los resultados formales estilísticos de los diseños; podemos inferir que la superposición de los objetos "encontrados" para hacer otro, generaban una belleza que se oponía al orden y a lo planificado, abriendo el camino a una estética ecléctica. Los trabajos de Stiletto y de Pentagon nos planteaban esa orientación, sin embargo, los trabajos de Axel Stumpff combinan una composición ordenada con elementos "elegidos" (como es su mesa de picos). O sea, que la estética construida, es parcialmente encontrada y la composición se impone como operación creativa.

En referencia al diseño italiano, se lo ha denominado "Bel Design" a diferencia de lo llamado "buen diseño" o "buena forma" propiciado por Bill, por el solo hecho de denominarse sutilmente diferente. El Bel Design tiene como evidente la existencia y necesidad de La Belleza en el objeto y cómo ésta aparece en él.

Si la buena forma debe salir de la industria, pues expresa la racionalidad productiva y económica, se diferencia de las obras de arte por ser ésta totalmente útil. En Italia nos encontramos con el Bel Design que incorpora la sensibilidad del autor del proyecto y allí también entra la interpretación de los valores de la cultura del momento o región.

¿En qué consistió el llamado Bel Design? Como su nombre lo define, es el diseño en el cual la belleza es el eje del proyecto, pero esta condición no llega a ser una oposición de la función que el objeto debe cumplir, como se ha planteado a veces, como si los valores formales fueran contrarios a lo funcional o exigencias de la técnica. Pero ¿cuál es la razón de este pensamiento dogmático?

Se presupone que un objeto, debe responder a la función como si esto fuese una condición moral, también se considera que un objeto producido, **tiene** que ser dependiente de los materiales y de los procesos productivos. O sea que esta condición racional, está fuera de las decisiones, es lo que debe ser.

En cambio, lo estético formal, es decisión de la personalidad y sensibilidad del diseñador, pues éste tiene una gran cantidad de alternativas creadas o seleccionadas por él. Entonces entre los condicionantes morales, racionales y sensitivos, está que el objeto de uso diseñado puede contener la condición de belleza como un valor.

Si aceptamos que lo importante en un objeto de uso es que solamente funcione y esté bien realizado, es aceptar que podemos no necesitar del diseño. El diseño es el accionar estético de un diseñador sobre un objeto utilitario.

Guerrero⁹ toma como ejemplo el caso del crucifijo que se convierte en la **obra de arte** en la medida en que se desprende del mundo de la fe religiosa que lo ha creado y prescindiendo de esa fe llega a imponer sus valores intrínsecos como imagen.

De la misma manera a comienzos del siglo XX muchas obras que como las máscaras africanas formaban parte del museo de antropología, pasaron a ser vistas por sus valores plásticos. Hoy en día con la existencia de los museos de diseño los objetos de uso se encuentran allí como testimonio de la cultura visual y no de la antropológica.



La Belleza del Bel design. Radio Giulia. Roberto Napoli.

Debemos reflexionar acerca del objeto utilitario como una pieza que se inicia para funcionar y es evaluada desde el valor estético. Nos permite dejar de lado otros valores que tiene el objeto funcional, como sus prestaciones, su valor de mercado, su calidad productiva y su éxito social, su imposición como objeto de la cultura material, como ha sucedido con el celular o el automóvil.

El decidir evaluar a los objetos de uso desde lo estético, es una realidad instalada y con lo antedicho, aceptamos los análisis realizados por los teóricos de la estética.

Así como antes hablamos del "estilo moderno" y hoy en día de "minimalismo" como estilo formal debemos reconocer que en el diseño industrial el llamado Good Design, o sea el buen diseño, fue aquél que contenía ciertas dosis de moralidad en su figuración: esto es, no mentía en cuanto a los usos que mostraba, se preocupaba de que la forma sea simétrica, simple, comunicacional del uso para el cual servía, que tuviera coherencia, etc.

Entre los años 60 y 70 fue el diseño italiano el que marcó la impronta a seguirse frente a esta línea de pensamiento anglosajón, los latinos plantearon el Bel Design o sea el diseño bello.

Esta dicotomía, se resuelve cuando el diseño aporta la belleza como valor fundamental, superando a la función o al valor comercial del objeto de uso. También, la

innovación tecnológica, si no iba acompañada por un resultado "bello" era de interés en el seno del diseño italiano.

La obra de Mario Bellini y Marco Zanuso es significativa de esta orientación. Mario Bellini en sus trabajos referidos a la maquinaria Olivetti o a los muebles nuevos, utilizó la belleza como argumento fundamental. Piezas como la "bombole" desde su nombre y hasta en su configuración, apelan a una belleza sensorial.

En el caso de Zanuso, la "creación" de ciertos detalles (que luego se convirtieron en genéricos) como los bordes de los planos redondeados o las formas "arrotondadas" generaron casi un estilo lingüístico y establecieron la belleza como paradigma.

Por todo ello se percibe como bella la radio "TS 502 Brionvega" de Zanuso y Richard Sapper en donde los valores formales de simetría, integración, cuerpo cerrado, comunicación desde la forma son valores a percibir positivamente.

Es una bella forma, sin significado evidente o implícito, es una forma comunicativa.

Massimo Iossa Ghini, diseñador italiano de la segunda generación es el exponente de un grupo que responde al nombre de "Bolidismo" y que a través de la forma interpreta el concepto de velocidad. Esta presunción, propone la recuperación de ciertos conceptos que nacieron en el "Futurismo" como una

revalidación del movimiento artístico italiano que fue negado durante décadas, y a una reinterpretación del Styling norteamericano.

Un ejemplo de belleza se da con el sillón “Cinta” de Alberto Churba, en él, la simetría, la ligereza, la armonía, la elegancia, son valores que la ubican en el llamado “Bel Design” aun siendo anterior a los años '70.

La oposición bueno o bello, no implicaba, de parte del segundo la no interpretación de las condiciones del primero (utilidad y construcción).

No obstante fue la belleza la que se inculcó en los objetos y fue sólo la belleza sin significado. El diseño con carga semántica, aparece luego cuando la saturación del Bel Design.

Memphis, el grupo comandado por el gurú del diseño Ettore Sottsass desarrolló un conjunto de piezas en donde el leit motive era la percepción y por ende la belleza visual.

A diferencia del Bel Design, lo que se percibía tenía exagerados los valores estéticos evitando la simplicidad y la tranquilidad de la belleza clásica propuesta por aquel Bel Design.

El diseño italiano le puso nombre a los modelos por el mercado y los hizo más queribles, el “Sacco” y “Lady up”; luego se fue hacia el significado, los nombres eran orientadores del objeto, “Joe” (el guante de Joe Di Maggio, obra de De Pas,

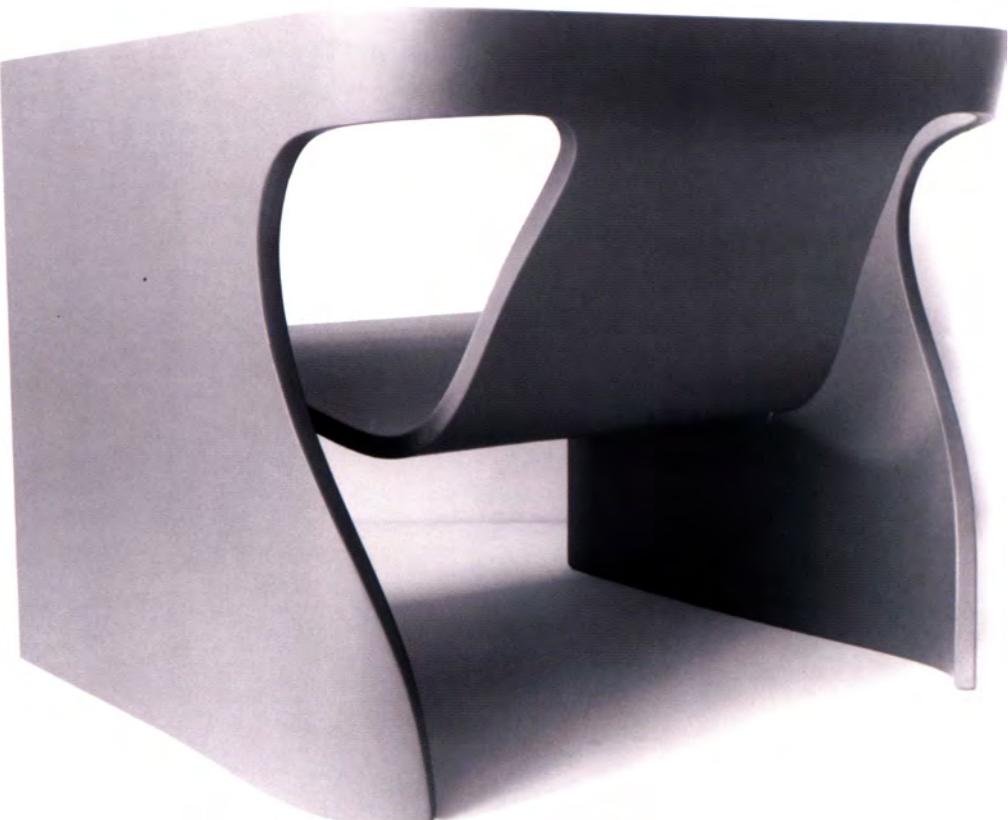
Durbino y Lomazzi), y “Leonardo”, el caballete de Zanotta ya nos decían cuál era el sentido del objeto.

Hoy en día, todo es válido pero siempre tratando que la denominación tenga que ver con el objeto pues en definitiva esa relación potencia la percepción del significado en los objetos útiles.

Lo que hizo Memphis fue negar cualquier significado y lo hizo por omisión a cualquier referencia con el nombre de la pieza

al objeto en cuestión. Los nombres de los objetos se pusieron por ejemplo desde una guía de hoteles internacionales; así, el aparador “Carlton” se llamó de esta manera no por tener algo que ver con el hotel sino que el azar lo determinó al salir de una guía de turismo.

Esto pone en el tapete la relación en el diseño entre forma y significado cuando el nombre del objeto enuncia alguno. Lo podemos verificar desde la historia del diseño contemporáneo, los muebles de



La belleza de la Síntesis. Sillón Cinta. Alberto Churba.



La Belleza de lo Orgánico. Hamaca Pepa. Gaite- Leiro- Castro.

Thonet de la Bauhaus estaban denominados por un código, sus modelos se denominaron: N° 14, B4, etc.

En los otros países o regiones como Escandinavia, se apeló para generar objetos de uso, a una serie de formas formuladas de orden orgánico, con formas fluidas, arbóreas, descendentes tal vez del “Art Noveau”, pero que van reflejando la identidad cultural de esos pueblos. Estas formas en muebles se materializan a través de la obra de Finn Juhl o Arne Jacobsen o Eero Aarnio.

Las obras de Finn Juhl luego se acercan a estructuras que contienen referencias zoomorfas. Su sillón “Pelícano”, así lo acredita. Jacobsen llama a sus obras: Eggs (la que parece un huevo) y Swan (la que sugiere un cisne), a su silla Ant por la referencia a la forma de hormiga.

También debemos reconocer que las formas geométricas encontraron en las obras de Eero Aarnio, como su sillón Ball, su versión de la belleza y en el diseño argentino es de interés una pieza de Stilka de sus inicios.

De estos ejemplos podemos extraer alguna conclusión acerca de cómo diseñadores de una misma región apelan a referencias diferentes, uno al acercarse a lo orgánico y otro a lo valorativo de la geometría.

En el diseño argentino, para no hacerlo exhaustivo, cabe analizar el BKF y el

porqué de su participación en diferentes estratos sociales y temporales. Es decir, la perdurabilidad en el tiempo lo ha hecho un hito pues ha sido reconocido en el mundo a través de los 70 años desde su creación.

Es posible que su perdurabilidad esté basada en cierto concepto de la belleza formal, la simetría, lo etéreo, evitar los puntos "agresivos" que hacen la forma más amigable con el cuerpo. Fueron los argumentos formales más cercanos a la belleza, que a la utilidad. La forma deja elegir al cuerpo, sus posiciones, se convierte en un objeto de deseo físico. Estas conclusiones, hicieron del BKF un clásico y más allá de cierta lectura psicoanalítica que algunos vinculan con el surrealismo, el BKF ha generado su propio lenguaje de lo moderno en el cual la belleza es lo más válido.

"A menudo la atribución de belleza o fealdad se ha hecho atendiendo **no** a criterios estéticos sino a criterios políticos y sociales."

Eco cita a Marx que en sus manuscritos económicos y filosóficos de 1844 se recuerda que la posesión del dinero puede suplir la fealdad: "soy feo pero puedo tener a la mujer más bella".

"Basta, pues, aplicar esta reflexión sobre el dinero y el poder para entender alguna apreciación acerca de los juicios sobre la belleza".

Belleza y fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas, no significa

que no se haya intentado siempre definirlos en relación a un modelo estable.

Platón en "La República" establece el paradigma de aceptar que se considera bella una "olla fabricada según las reglas artesanales correctas".

Tomás de Aquino en "Summa teológica" plantea que los componentes de la belleza eran además de una correcta proporción, la luminosidad o claridad y la integridad, es decir que una cosa (ya sea un árbol, un cuerpo humano, una vasija) habría de presentar todas las características que su forma debía haber impuesto a la materia.

Aquí, entre lo que plantea Tomás de Aquino, en relación a la **forma** de la materia y Platón con respecto a las reglas artesanales concretas, se plantean temas del diseño.

Estaríamos tomando dos de los pilares de diseño, su forma, en vinculación con la materia y la producción según la "regla del arte" del hacer. Quedaría ver cómo la función –el tercer pie– aparece en relación a la belleza, y esto ya está expuesto en las obras de la modernidad cuando se plantea que un objeto que funciona bien es bello.

Aunque esta cualidad, hoy en día, está subvertida según Donald Norman¹⁰, si un objeto es bello, nos hace percibir que funciona bien.

El autor comenta un experimento en el cual se demuestra que el uso y la estética

están relacionados, y esto hace que los objetos atractivos funcionen mejor. O sea que el uso se convierte en más fácil en un objeto estéticamente bello.

En relación al papel que la estética desarrolla en el diseño de productos: podemos decir que "los objetos atractivos, bellos, hacen que nos sintamos bien". Esto hace que sea más fácil hallar soluciones a los problemas que podamos encontrar en el uso de los objetos, esto es, al hacerlos más bellos¹¹. De esta conclusión podemos llegar a un nuevo axioma: que la belleza en los objetos de uso es una necesidad y cumple una "función".



Lo virtual como bello. iPod Classic. Steven Jobs

Podemos imaginar objetos de diseño como bellos porque participan de cierto valor que en su momento, en el momento que fueron diseñados, tenían valor, como lo que contenía la forma o su organización, como la simetría, la armonía, la coherencia.¹²

Pero hoy sabemos que hay una serie de objetos que no continúan los elementos de la belleza y no los contiene porque el diseñador ha usado ese artificio para generar algún conflicto en el observador y ese conflicto es una denuncia de algo, puede ser propio del diseño o de la sociedad que utiliza ese objeto; y se convierte en un crítica.

En el diseño holandés, si analizamos ciertas propuestas de Droog Design vemos que ha realizado un objeto souvenir referido a Holanda con heces de vacuno y se hace por denunciar algo en el contraste con el bulbo del tulipán del interior que el imaginario colectivo tiene acerca de Holanda. Aquí los diseñadores quisieron utilizar algo desagradable (valor de la fealdad) para denunciar el deterioro de la tierra en Holanda por el uso indiscriminado de los animales vacunos y cómo sus heces son el motivo del deterioro ambiental.

Otro ejemplo del mismo grupo de diseño es el sillón que quien lo use debe deformar un pulcro cubo de acero y acercarlo a algo



La Belleza de la Sugestión. Soporta libro Dona. Eduardo Naso.

así como un sillón, con la fealdad consiguiente de la asimetría que se consigue frente a la simetría como orden excluyente (y la belleza) en el diseño de la época.

T. Adorno¹³ plantea: "Si se enseña como hacia Adolf Loos, y como desde ese entonces repiten de buen grado los tecnócratas, la belleza de los objetos técnicos reales, se les atribuye justo aquello contra lo que se rebela la objetividad en tanto que inervación estética".

Medir la belleza de acuerdo con categorías tradicionales opacas (como la armonía formal o incluso la grandeza imponente) a costa de la finalidad real, es que las obras como los puentes o instalaciones industriales buscan su ley formal.

“Que las obras con una finalidad sean bellas en virtud de su fidelidad a esa ley formal es apologético, como si se les quisiera consolar por algo de lo que carecen: La mala conciencia de la objetividad”.

Si el arte ligado a fines y el arte carente de fines comparten la inervación de la objetividad pese a su separación, se vuelve problemática la belleza de la obra de arte tecnológica autónoma a la que renuncia su modelo, la obra con una finalidad.

Leyendo a T. Adorno, percibimos que la reflexión a lo Bello en su relación con la estética lo lleva a analizar lo bello natural, lo bello artificial, la belleza como verdad, la

12. Dejan Sudjic: *El lenguaje de las cosas*. Turner. Madrid. 2009

¹³ Adorno, Teodoro: *Teoría Estética*. Tomo 7. Pág. 87. AKAL. España. 2004.

belleza con relación al gusto, la forma y la belleza, la forma y el contenido, etc.

Desde allí, reflexionar acerca de la belleza en el objeto de uso, lo útil, nos pone en una situación particular, en la cual deberíamos reivindicar al objeto funcional como un elemento posible de contener una cuota "estética" y entender que el diseño de objetos de uso, apela a varias categorías estéticas para poder ubicarlo en el área de interés, ya sean estas áreas económicas productivas o culturales.

No obstante en referencia a la belleza, para el objeto de diseño vale de la frase de Renan. "Sólo hay una cosa que prefiero a la belleza, es el cambio." Tal vez el cambio intuido le otorga al objeto una cuota de interés formal y es la belleza efímera del valor estético en los objetos de diseño actual.

En síntesis, ¿en qué consiste la belleza en los objetos de uso? Poder estimar que un objeto se considera bello, es en base a varias razones, pero se puede concluir que la coherencia es un principio aceptado de belleza... ¿Por qué? Pues porque la coherencia determina una lógica entre las partes y las razones que hacen a la totalidad de la forma, y esa lógica nos propone como observadores un nivel de comprensión que nos hace sentir que esa forma podría haber sido elaborada desde nuestros valores. Otro factor para que un objeto sea considerado como bello es cuando participa de la estética del momento. Esto nos demuestra que estamos en sintonía con la mayoría o en su defecto con una minoría de iguales, lo que legaliza la aceptación a esa forma como bella y porque sabemos que va a cambiar y aceptaremos la próxima.

Bibliografía

- Adorno Th. W.: *Teoría estética*, obra completa 7 AKAL Básica de Bolsillo, Ediciones AKAL, Madrid, España, 2004.
- Oliveras, Elena: *Estética, la cuestión del arte*. Ariel Filosofía, Buenos Aires, 2004.
- Cestelli, Clino: *Transitive Design*, Electa, Italia 1991, Bs. As. 2004
- Eco Umberto: *Historia de la Belleza*. Lumen, España, 2005
- Norman, Donald: *El diseño Emocional*. Paidos, Barcelona. 2004.
- Sudjic, Deyan: *El lenguaje de las cosas*. Turner Noema. Madrid. 2009.

Ricardo Blanco. Arquitecto UBA. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor Emérito y Doctor en Diseño Industrial de la FADU – UBA. Participó en la creación de las carreras de diseño industrial y estuvo en su dirección durante 20 años. Creó la carrera de postgrado de Diseño de Mueblerio. Profesor de las Universidades de la Plata, Mar del Plata, Cuyo, Córdoba, San Juan, Santa Fe y Nordeste. Realizó el equipamiento de la Biblioteca Nacional, de hospitales y escuelas municipales. Obtuvo el Premio Konex de Platino 2002.

Lo bello y lo sublime: El dilema de la representación de los poemas de Homero en el arte de los siglos XVI y XVII

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

"[...] en cuanto a los hombres, ya no hay nada que hacer: con Aquiles y Ulises, que son los más ingeniosos y valientes, Homero se nos ha adelantado en todo"
Goethe, en las *Conversaciones con Eckermann*

Este es un trabajo en ciernes.¹ La mayor parte de las hipótesis que quisiera tratar hoy se encuentran en una fase muy preliminar de prueba, por más que todos los datos fácticos que he de mencionar, fechas de las ediciones, autores, contenidos y citas de los libros, han sido puntualmente verificados. Sin embargo, percibo que hay una idea central del artículo que debo exponer ya en público por dos razones: 1) porque me suena verdadera; 2) porque las críticas me ayudarán a aguzar el ingenio y buscar nuevos vínculos objetivos entre los fenómenos culturales que procuro asociar, con el fin de comprender mejor el Barroco euroamericano y las formas que en él asumió la tensión entre la tradición clásica y el mundo moderno. Aquella idea consiste en lo siguiente: una apreciación y una reivindicación nueva y definitiva de Homero, considerado por buena parte de la erudición de los siglos XVI y XVII como un poeta de los tiempos primitivos, en las antípodas de la alta civilización donde la Europa barroca se veía y se colocaba a sí misma, se abrió paso en consonancia con el proceso secular de formación de una nueva categoría estética, la de lo sublime, a partir del momento en que Boileau tradujo el tratado del Pseudo Longino en 1674, hasta que Burke y Kant elaboraron una teoría completa de lo sublime y de sus relaciones con lo bello en la segunda mitad del siglo XVIII. Menciono las fechas: Edmund Burke, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestros conceptos de lo sublime y lo bello*, 1757; Immanuel

Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, 1764; I. Kant, *Crítica del Juicio* (parte primera, sección I, libro II “Analítica de lo Sublime”), 1790.

Volvamos al tiempo del humanismo, al momento de su clímax en la Florencia medicea de fines del *Quattrocento*, cuando despuntaba la primera apología de Homero realizada por un moderno. Me refiero a Poliziano, autor de una *Oratio in expositionem Homeri*, destinada a servir de preámbulo a la traducción de la *Ilíada* que el mismo Angelo había emprendido hacia 1485. En este año, Poliziano compuso también una de sus *Sylvae* en versos latinos, la tercera, *Ambra*, al modo de una fábula mitológica en la que Homero es anunciado por Tetis frente a la asamblea de los dioses, como el gran poeta que cantará las glorias de su hijo Aquiles. Tras una exposición de los temas de la *Ilíada*, aparece Ulises para reclamar a Homero que dedique también una epopeya a sus propias aventuras. *Ambra* termina con una síntesis de la *Odisea* y varias referencias a los poetas que recibieron el alto influjo de Homero.² La *Oratio* despliega el argumento de que las obras homéricas ya contenían *in nuce* todas las grandes que posteriormente las artes, las ciencias y la teología desarrollarían en el horizonte de las civilizaciones antigua y cristiana. La poesía se mostraba de tal suerte –punto en el que Poliziano retomaba las ideas expuestas por Boccaccio en las páginas finales del *Genealogia deorum*– como una forma primordial del saber de la que habían brotado la astronomía, el cálculo, las prácticas fundadas de la agricultura y de la navegación, la arquitectura y las artes miméticas, la filosofía, la metafísica y la intuición racional *ante litteram* de las verdades del cristianismo.

1. Inspirado por los estudios sobre los conceptos de lo bello y lo sublime, emprendidos por el profesor Ian Balfour de la Universidad York de Toronto, este texto está especialmente dedicado a ese estimable colega.

2. Poliziano, Angelo, *Sylvae*, edited and translated by Charles Fantazzi, The I Tatti Renaissance Library, Vol. 14. Harvard University Press, 2004. Véase el comentario sobre esta edición en <http://illadvised.blogspot.com/2006/07/book-angelo-poliziano-sylvae.html>

“Todo lo que la sabia antigüedad nos ha legado, todo deriva de él. Homero nos enseña que hay un Dios, pensamiento infinito, señor de todas las cosas, que todo lo abraza, que gobierna con leyes estables la naturaleza y las alternativas del mundo, que somete el destino al libre albedrío, que regula todas las cosas; enseña que las almas son inmortales [...] coloca la razón como señora en la parte más alta del cuerpo, agita en el pecho la ira triste a la par que condena la concupiscencia depravada [...] indica cuál es la meta del Bien Supremo, qué órbita sigue el camino justo, dónde va a confundirse un desvío que se aparta del recto camino, cuánto gobierna la fortuna sobre las cosas caducas [...].”³

En el mismo tenor, la *Oratio* no desdeñó llamar a Homero “maestro y modelo de la pintura”, sobre la base del apotegma *ut pictura poesis*. Poliziano desarrolló la idea por medio de ejemplos: “Si alguien juzgara esto absurdo o demasiado magnífico, que lea, le suplico, aquel célebre cincelado en el escudo de Aquiles, o bien que examine atentamente al menos, si está cansado de lo otro, ese momento en que la vieja Euriclea reconoce por una cicatriz a Ulises, cuya apariencia, estado y atavío no tanto recogió de oídas (a mi juicio) cuanto los vio claramente con sus propios ojos”.⁴ En cuanto al modo “sublime” del discurso, Poliziano

asignó a Homero un papel central en su práctica, pero sólo recordó a propósito de ello la famosa clasificación de Cicerón en el *De oratore* sobre los tonos familiar, sublime e intermedio de la retórica.⁵

El erudito milanés Pier Candido Decembrio (1399-1477) se sumó al entusiasmo de Poliziano y escribió una *Vita Homeri* en la que llegó casi a supeditar el brillo reconocido y más que secular de Virgilio a la herencia recibida de Homero: “Entiendo que, si algo parece digno de ser recordado en cualquier poeta, todo ello procede del haber sido tomado de Homero. Nada tiene el poema de Virgilio que se aparte del estilo y de la composición de aquél, aunque no se trate de la imitación de oraciones en muchos lugares pero sí de referencias.”⁶

La admiración del humanismo floreciente hacia Homero se volcó, por supuesto, en un movimiento editorial de las obras del poeta de los orígenes, cuyos hitos principales quisiera mencionar para correlacionarlos luego con el otro proceso de *Nachleben der Antike* del que nos ocuparemos en este artículo, *i.e.*, la publicación del tratado *Peri hypsos* atribuido a Longino. La versión latina de la *Ilíada* y la *Odisea* que Leoncio Pilatos realizó a fines del siglo XIV para Boccaccio sólo fue reemplazada por otra mejor alrededor de 1460, cuando el filólogo Francesco Aretino continuó la obra de

traducir los poemas homéricos que Lorenzo Valla había comenzado, completó los ocho cantos finales de la *Ilíada* y se hizo cargo de la totalidad de la *Odisea*. El texto griego original de ambos poemas fue impreso, por primera vez, en Florencia en 1488 bajo la supervisión de Demetrio Calcónidas. Raffaele da Volterra tradujo nuevamente al latín en verso la *Odisea* completa y publicó su versión en Florencia en 1497. Aldo Manuzio sacó en Venecia una nueva edición del texto griego de la obra homérica en 1504, que mejoró en 1517 y renovó en 1521. La de 1517 sirvió como versión canónica para la florentina de la casa Giunti en 1519 y para la gran edición romana realizada entre los años 1542 y 1550. En 1537, salió en Venecia la primera edición bilingüe in-8º de todo el *corpus* de Homero, el texto griego establecido en 1517 y el latín según nueva traducción en prosa hecha por Andrea Divus. Fue tal el éxito de la fórmula bilingüe y del formato pequeño que los impresores venecianos repitieron ese esquema editorial en 1542, 1547 y 1551. A todo esto, en 1550, Gonzalo Pérez publicó en Amberes la traducción española de los trece primeros cantos *De la Ulysea de Homero*, empresa que fue completada seis años más tarde. Los italianos tuvieron su versión en *vulgare*, a cargo de Girolamo Bacelli, sólo en 1582, si bien Ludovico Dolce había ya realizado una paráfrasis de la *Odisea* en octavas, impresa en 1573.⁷

3. Cit. en Toffanin, Giuseppe, *La religione degli Umanisti*, Bolonia, Nicola Zanichelli, 1950, p. 30.

4. Cito en este punto la bella traducción de la *Oratio* que ha preparado el colega Gastón Javier Basile y que será publicada en breve.

5. *Ibidem*, véase nota 16.

6. Cit. en Toffanin, Giuseppe, *La religione...* op.cit., p. 31.

7. Dolce, Ludovico, *L'Ulisse ... tratto dall'Odisea d'Homero et ridotto in ottava rima*, “en el cual se cuentan todos los errores, y las fatigas de Ulises desde su partida de Troya hasta el regreso a la patria por el espacio de veinte años. Con argumentos y alegorías en cada Canto, tanto de las Historias, como de las Fábulas, y con dos Tablas: una de las sentencias, y la otra de las cosas más notables”. Venecia, Gabriele Giolitto da Ferrari, 1573.

Es probable que la nueva hegemonía del latín en los *studia humanitatis* a partir de mediados del siglo XVI, al igual que las sospechas lanzadas por el catolicismo tridentino sobre aquella parte de la tradición clásica que no podía ser subsumida de manera automática en la idea del *ordo saeclorum* del Imperio romano (una noción sobre la que la Iglesia católica no cesaba de asentar sus pretensiones de hegemonía religiosa europea), provocaran que la épica latina, en alas de un Virgilio más famoso y ensalzado que nunca, y la épica moderna de Boiardo, Ariosto, Trissino o Tasso eclipsasen la producción homérica. Ronsard sintetizó tal vez esos conflictos y perplejidades al declarar, en el prefacio a la *Franciade*: “Fundé mi obra más bien sobre la ingenua facilidad de Homero que sobre la curiosa diligencia de Virgilio”, si bien no pudo sustraerse al peso de la *Eneida*, de la que tomó no sólo episodios sino expresiones enteras *ad pedem litterae*.⁸ Lo cierto es que resulta asombrosa la presencia raquítica de citas de Homero en una obra de la envergadura de los *Ensayos* de Montaigne, donde apenas se alude *en passant* al episodio odiseico de las sirenas y la *Ilíada* se esfuma.⁹ El poeta griego no es siquiera mencionado en la nómina de los libros más leídos y predilectos de Montaigne,

una lista contenida en el capítulo X del Libro II de los *Ensayos*, “Acerca de los libros”, y que incluye, en cambio, a Virgilio, a Lucano, Ariosto y otros poetas antiguos o modernos.¹⁰

La posición de Torquato Tasso, en sus *Discursos sobre el arte poética y en particular sobre el poema heroico*, la primera versión de una teoría acerca de la épica, redactada entre 1567 y 1570 (publicada en Venecia en 1587),¹¹ es algo ambigua acerca de la excelencia de Homero. Pues al ocuparse del problema de la longitud óptima de una epopeya, Tasso elogia la *Ilíada* y la *Odisea* que tienen cada cual una “materia” o tema muy acotado, la cólera de Aquiles y el regreso de Ulises a Ítaca, y no obstante alcanzan la amplitud requerida por el género gracias a la proliferación de “episodios y otros ornamentos”.¹² Virgilio, aunque reunió en su *Eneida* materias equivalentes a las de ambos poemas de Homero, lo hizo con “pureza y brevedad” tales que su obra no es reprochable en cuanto a la longitud. Sin embargo, la *Eneida*, según Tasso, “no tiene por ventura tanto de lo poético cuanto posee la abundancia florida y locuaz de Homero”.¹³ Pero Torquato no deja de advertir cierto desajuste del primitivismo de Homero con el gusto moderno. Cito:

“[...] esa manera de guerrear o de armarse usada por los antiguos, y casi todas sus costumbres, no podrán ser leídas sin el fastidio de la mayor parte de los hombres de la edad actual; y esta experiencia se adquiere con los libros de Homero, los que, a pesar de considerarse divinísimos, no parecen por ello menos criticables. Y de esto es causa en buena parte la antigüedad de las costumbres que, para quienes tienen habituado el gusto a la gentileza y al decoro de los siglos modernos, son vistas como cosa vieja y rancia, rechazada y evitable [...]”.¹⁴

Claro que, más adelante, Tasso entiende que el análisis crítico requiere introducir el punto de vista histórico y, con él, la idea de una Antigüedad muy lejana del “desgano” de la modernidad que ha impuesto una variedad en el relato épico innecesaria en tiempos de Homero o Virgilio.¹⁵ La *Ilíada* ha de ser considerada asimismo como un modelo que cumple de manera magistral las condiciones exigibles a toda fábula convertida en poema épico: integridad, grandeza y unidad. Tasso dice: “[...] perfectísima en todas sus partes es esta fábula ya que en el seno de su textura alberga la conciencia completa y perfecta de sí misma; y no exige aceptar cosas extrínsecas que pudieran facilitarnos su comprensión. Defecto éste que

8. Véase al respecto Highet, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, I, p. 229.

9. Montaigne, Michel de, *Essais*, Livre II, chap. XII (Apologie de Raimond Sebond), chap. XVI, in *Oeuvres complètes*, ed. Jean Plattard, París, Fernand Roches, 1931, Livre II, vol. I, p. 226; Livre II, vol. II, p. 28.

10. *Ibidem*, Livre II, chap. II, in *Oeuvres complètes*, ed. citada, Livre II, vol. I, pp. 110-128.

11. Para el tema de las versiones de los *Discorsi*, véase la edición crítica a cargo de Luigi Poma, publicada por Laterza (Bari, 1964). Consultese la bella síntesis del problema, presentada por Franco Pignatti en http://www.italica.ra.it/rinascimento/cento_opere/tasso_torquato_discorsi.htm

12. Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 15.

13. *Ibidem*, p. 15.

14. *Ibidem*, pp. 9-10. Tasso retoma estos argumentos en la segunda versión de su teoría épica, los *Discorsi dell'poema eroico*, véase la edición citada de Poma, II, p. 99.

15. *Ibidem*, II, p. 35. Para las variantes en el *Poema eroico*, op.cit., III, p. 139.

acaso podría reprenderse en algún moderno, donde se necesita recurrir a cierta prosa previa que acompañe escrita por delante la declaración [del poema].”¹⁶ En cuanto al estilo, según Tasso, toda composición épica debería procurar alcanzar lo “sublime”, mas atiéndase que este concepto expuesto por el autor de la *Gerusalemme* en el tercero de sus *Discorsi* teóricos no se vincula a la definición del Pseudo Longino en términos de aquello que provoca en nosotros un “terror estéticamente inspirado” (*poiesas ekeina oietai deinā*)¹⁷ y una emoción vehemente (*enthousiastikon pathos*),¹⁸ sino que lo “sublime” es sinónimo de “magnificencia”, es decir, de grandeza de cosas representadas, de conceptos a ellas anudados y de palabras expresadas.¹⁹

Reconozcamos que, al exponer la segunda versión de su teoría épica en los *Discorsi dell'poema eroico*, escrita en 1587 y publicada en Nápoles en 1594, Tasso hizo desaparecer todo equívoco o duda respecto de la supremacía homérica: los preceptos compositivos del antiguo poeta tienen una validez eterna para el género heroico,²⁰ es más, su virtud no tiene parangón con la de ningún otro en cuanto poeta genérico y absoluto, mientras que la

excelencia de Virgilio, ella también indiscutible, abarca sólo la épica.²¹ Si acaso algunos versos de Homero revelan imperfecciones, esto se debe a que el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* hubo de adaptarlos a la música que los acompañaba.²² Homero no tuvo par en el uso libérmino de la lengua que abrió a todas las variantes del griego y aún a las lenguas bárbaras, con lo que su poesía adquirió un color que nunca alcanzaron las mismas formas del arte en latín o en el muy cromático toscano.²³ En el plano de las ideas, bajo una ropa alegórica, Homero expuso una doctrina filosófica y moral comparable a la de los más grandes antiguos.²⁴ Tasso se detuvo dos veces en un punto que enseguida relacionaré con la corriente crítica de la poesía homérica, esto es, que, sobre todo en la *Odisea*, nuestro autor echó las bases de la literatura de lo cómico.²⁵ Dice Torquato: “Homero [...] fue también el primero que reveló la imitación de la comedia y no lo hizo mediante la representación de la villanía sino de cosas para reír.”²⁶

Una óptica diametralmente opuesta a la del *Quattrocento* respecto de las calidades de Homero se abrió paso en Italia alrededor de 1600. Alessandro Tassoni (1565-1635),

por ejemplo, atacó a nuestro poeta sin atenuantes por considerarlo una especie de viejo mentiroso y embaucador de las almas simples. En sus *Pensamientos varios*, reunidos en la primera década del siglo XVII, el capítulo IX lleva por título: “Si acaso Homero es en la *Ilíada* el poeta máximo que los griegos nos han hecho creer”. Tassoni parte, paradójicamente, del mismo opúsculo de Plutarco sobre Homero que había utilizado Poliziano en la silva *Ambra* y en la *Oratio*. Plutarco es acusado de viviendas por haber hecho creer a muchas generaciones que aquel “cantorzuelo ciego, por así decirlo, fuese no sólo perito en todas las artes y en todas las ciencias humanas y divinas, sino su mismo inventor”. Ridícula ha de llamarse la empresa de Aristocles de Mesenia quien, si aceptamos el testimonio de Suidas, habría escrito diez libros “de discusión acerca de quién es más grande, si Homero o Platón”.²⁷ Tassoni, autor por otra parte del poema heroico-cómico *La secchia rapita*, una parodia de la *Gerusalemme* de Tasso, se aproximaba de tal guisa a una actitud burlesca respecto de todo el género épico que la gran poesía macarrónica de Folengo había inaugurado en Italia ya en la tercera década del siglo XVI.²⁸ Sus sarcasmos contra Homero convergían en

16. *Ibidem*, II, pp. 20-21. Para las variantes en el *Poema eroico*, *op.cit.*, III, pp. 123-124.

17. Longinus, *On the Sublime*, X, 4, griego-inglés, trad. W.H. Fyfe, in Aristotle, *Poetics*, Longinus, *On the Sublime*, Demetrius, *On Style*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1995, pp. 200-201.

18. *Ibidem*, VIII, 4, in *op. cit.*, pp. 180-181.

19. *Discorsi dell'arte poetica*, *op.cit.*, III, pp. 40 y ss.

20. *Discorsi del poema eroico*, *op.cit.*, III, pp. 117-118.

21. *Ibidem*, VI, p. 248.

22. *Ibidem*, VI, p. 258.

23. *Ibidem*, VI, pp. 245-246.

24. *Ibidem*, V, pp. 211-212.

25. *Ibidem*, V, p. 221.

26. *Ibidem*, III, p. 149.

27. Cit. en Toffanin, Giuseppe, *La religione...*, pp. 33-34.

28. Burucúa, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sagrabilidad y la risa en la modernidad clásica – siglos XV a XVII*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2001, pp. 267-289.

esa línea que, retomada por la cultura francesa de mediados del siglo XVII, produjo varias obras maestras de la parodia anticlásica de la mano de Scarron, por ejemplo, en el *Virgile travesti* publicado varias veces en París entre 1648 y 1653.²⁹

En 1658, en el distrito de Frattochie cerca de Roma, fue descubierto un relieve en mármol, firmado por el escultor Arquelao de Priene, donde aparecía representada la *Apoteosis de Homero*. Es probable que esa bella pieza haya estado relacionada con las ceremonias de deificación del poeta, inspiradas por el rey Ptolomeo IV y su esposa Arsinoe III, que tuvieron lugar en Alejandría en el año 205 a.C. El hallazgo del siglo XVII dio pie a la publicación de varios textos en los que los eruditos barrocos procuraron interpretar las figuras y las escenas, bien complejas por cierto, repartidas en los tres registros del monumento. En 1683, Gisbert Cuper consiguió editar en Ámsterdam un volumen grueso de síntesis de las aproximaciones al significado de la pieza esculpida por Arquelao³⁰ (me he referido en otra sede a este libro y a ella remito).³¹ De más está decir que semejante revelación arqueológica de una consagración olímpica de Homero en la Antigüedad impulsó a los partidarios

modernos de la superioridad del poeta de Quíos a convertir la admiración en una suerte de culto a su figura y a su obra, una idolatría estética que se acrecentó a lo largo del siglo XVIII y que todavía perdura. Ni los teólogos más puntiñosos escaparon al influjo dominante de la tradición homérica. Sabemos que, en los primeros días de agosto de 1683, con el fin de preparar el sermón fúnebre en homenaje a la reina María Teresa de Francia, Bossuet se encerró horas y horas no a consultar las Sagradas Escrituras, sino a leer los poemas de Homero.³² En el plano de la creación literaria, la devoción por el aedo impregnó la novela en prosa *Las aventuras de Telémaco*, escrita por el abate Fénelon en 1699,³³ una obra que conoció un éxito inmediato y perdurable a través de cuatro o cinco generaciones.³⁴ Los revolucionarios franceses y los de la independencia americana todavía buscaban ideas y emociones enaltecedoras en el *Telémaco*.³⁵

En el plano de la erudición y de la crítica, Madame Dacier marcó el último hito de la moderna apoteosis homérica: Anne, hija del helenista Tanneguy Lefebvre y esposa de André Dacier, fue igual que su padre una exquisita traductora del griego. En 1699, Anne editó en

París una versión francesa del texto completo de la *Ilíada*. Nueve años más tarde, hizo lo mismo con la *Odisea*. El erudito Houdar de la Motte aprovechó la ocasión para criticar el “gusto” primitivo de Homero, presentar una adaptación resumida de la *Ilíada* al estilo clásico francés y enzarzarse en una discusión con Madame Dacier. La *Vida de Homero*, que Anne compuso en el marco de la polémica y que publicó en 1711 en una nueva edición comentada, en tres volúmenes, de su traducción francesa de la *Ilíada*, parece haber tenido un gran poder de persuasión.³⁶ El punto es que, en 1716, Houdar y Madame Dacier hicieron las paces mediante un brindis a la salud y a la excelencia incontestable de Homero. Un elemento fundamental en los argumentos de la *Vida* era precisamente la exégesis iconográfica del relieve de Arquelao. Madame Dacier indicaba la presencia de ratones que roían sin éxito la tarima en la que el poeta coronado y deificado apoyaba sus pies: esos animales no aludían, según Anne, a la *Batracomiomaquia*, sino a los “malos autores” que habían formado una secta antihomérica en la Antigüedad, portadora de “gustos depravados” y renacida en los tiempos modernos. Cito:

29. *Ibidem*, p. 361. Highet, Gilbert, *op.cit.*, I, p. 424; II, p. 45 n.

30. Gisbert Cuper(o). *Apoteosis vel Consecratio Homeri sive, Lapis antiquissimus in quo Poetarum Principis Homeri Consecratio sculpta est, Commentario Illustrato a ... Accedunt Explicatio Gemmae Augustae: Numismata antiqua explicata: Inscriptiones et Marmora antiqua exposita et illustrata: nec non Utilitas quam ex numismatis Principes capere possunt*, Ámsterdam, Enrique y la viuda de Teodoro Boom, 1683.

31. Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 131-138.

32. Highet, Gilbert, *op.cit.*, II, p. 67.

33. Fénelon, *Aventures de Télémache, suivies du Recueil des Fables, composées pour l'éducation de Monseigneur le Duc de Bourgogne*, Paris, Firmin Didot Frères, 1866.

34. Burucúa, José Emilio, *Historia y...* *op.cit.*, pp. 45-46.

35. Peire, Jaime, “Leer la Revolución de Mayo: Bibliotecas tardocoloniales en el Río de la Plata”, en *Eadem utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, nº 2, Buenos Aires, UNSAM, Miño y Dávila, 2006, en prensa.

36. *L'Iliade, traduite en François avec remarque, préface, et La Vie d'Homère, par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711.

“Todos esos censores ciegos que quieren a cualquier precio criticar a Homero, podrán unir todos sus esfuerzos que jamás lograrán quitar a ese gran Poeta la corona que el tiempo y la tierra entera colocaron sobre su cabeza, y que bien ha merecido por sus escritos inmortales.”³⁷

Resulta algo paradójico advertir que uno de tales “censores” en la mente de Madame Dacier podría haber sido Pierre Bayle, quien, en marzo de 1684, había publicado en las *Nouvelles de la République des Lettres* un comentario muy elogioso del libro de Cuper,³⁸ pero el mismo que, desde 1697, en su *Dictionnaire historique et critique*, había lanzado los dardos más irónicos contra las maravillas presuntas que encerraba la poesía homérica. Examinemos algunos comentarios del *Dictionnaire*.³⁹ En las notas a la vida de Aquiles, Bayle considera las “mil inutilidades” que contiene el discurso de Fénix en el libro IX de la Ilíada y se admira, expresa, de “los que admirán todavía hoy ese Poema”. Los

antiguos serían más soportables, sin duda, si no hubiesen “mirado su Historia fabulosa como un país en el que cada cual hacía lo que se le antojaba, sin depender de los otros”.⁴⁰ El propio Perrault, para quien el pasaje de la despedida de Héctor y Andrómaca es una de las cumbres de la poesía universal, dice haber descubierto en Homero algunas “digresiones que le parecían languidecientes”. Agrega Bayle al asunto: “He aquí el defecto de Homero: demasiado hablador, muy ingenuo, aunque un gran genio y tan fecundo en bellas ideas que, si viviese hoy, haría un Poema épico en el que no faltaría nada”. Claro que sería difícil soportar tantas ingenuidades en la epopeya. “Encontraríamos esto demasiado burgués y sólo apto para la Comedia”.⁴¹ En ese rasgo, pues, el de la *naïveté*, radica para Bayle “la diferencia que hay entre el carácter del siglo [de Homero] y el carácter del nuestro”.⁴²

Después de haber trazado este itinerario breve de la fortuna estética de Homero hasta el momento de su conversión defi-

nitiva en padre de los clásicos, consideremos la historia moderna del *Tratado sobre lo sublime*, atribuido a Longino y fechado por los humanistas del Renacimiento en el siglo III de la era cristiana. La primera edición del texto griego fue publicada por el erudito Francesco Robortello en Basilea en 1554.⁴³ El título en latín rezaba “sobre el género oratorio grande y sublime”. Paolo Manuzio sacó en Venecia una segunda edición apenas un año después. El calificativo “grande” había desaparecido del título.⁴⁴ En 1572, la casa Valgrisio de Venecia publicó la primera traducción latina moderna del tratado, realizada por Pietro Pagani.⁴⁵ Gabriele de Petra realizó una segunda versión latina, editada en Ginebra en 1612 y en Oxford en 1638.⁴⁶ Esta última llevaba por título: “Libro de la grandilocuencia o del género sublime del discurso”. En 1644, en Bolonia, vio la luz una edición con tres traducciones latinas: la de Domenico Pizmentio se sumó a las de Pagani y de Petra.⁴⁷ La primera traducción a una lengua moderna, el

37. Véase el texto integral de *La vie d'Homère* en <http://w3.u-grenoble3.fr/homerica/homere/Dacier.html>

38. Pierre Bayle, *Oeuvres diverses*, con una introducción por Elisabeth Labrousse, Hildesheim-Nueva York, Georg Olms, 1970 (anastática de la edición de La Haya de 1727, que contenía “todo lo publicado por este Autor sobre materias de Teología, Filosofía, Crítica, Historia y Literatura, salvo su Diccionario Histórico y Crítico”). Tomo I: *Nouvelles de la République des Lettres*, pp. 17-19. Véase Burucúa, José Emilio, *Historia y...* op.cit., pp. 143 y ss.

39. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 5^a ed. por el señor Des Maizeaux, Ámsterdam-Leiden-La Haya-Utrecht, 1740. Citaremos siempre de esta edición, en adelante *Dictionnaire*, tomo, p. Existe una selección de artículos del *Diccionario*, traducidos por Fernando Bahr y editados con la mise en page original. Desgraciadamente, ninguna de las biografías que nos interesan para esta ponencia se encuentra vertida al castellano por Bahr: Pierre Bayle, *Diccionario histórico y crítico* (Primera antología), ed. por Fernando Bahr, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Colección de Libros Raros, Olvidados y Curiosos, nº 12, 2003.

40. *Dictionnaire...*, tomo I, p. 57, sub voce *Achille*, notas C y E.

41. *Dictionnaire...*, tomo I, p. 234, sub voce *Andromaque*, nota H.

42. *Dictionnaire...*, tomo III, p. 489, sub voce *Nausicaa*, nota C.

43. *Dionysii Longini... Liber de grandi sive sublimi orationis genere, nunc primum a Francisco Robortello... in lucem editus ejusdemque annotationibus... illustratus...*, Basilea, J. Oporinum, (s. d.). La dedicatoria está datada el 5 de agosto de 1554.

44. *Dionysii Longini de sublimi genere dicendi...*, Venecia, P. Manuzio, hijo de Aldo, 1555. Dedicado por Manuzio al cardinal Miguel de Silva.

45. *Dionysii Longini de Sublimi dicendi genere liber a Petro Pagano latinitate donatus...*, Venecia, V. Valgrisio, 1572.

46. *Dionysii Longini... liber de grandi, sive sublimi genere orationis, latine redditus... a Gab. de Petra...*, Ginebra, J. Tornaesium, 1612. *Dionysii Longini, ... Liber de grandiloquentia sive sublimi dicendi genere latine redditus, et ad oram notationibus aliquot illustratus [per Gabrielem de Petra]; edendum curavit et notarum insuper auctarium adjunxit G. L. [Gerardus Langbaine]...*, Oxford, G. Webb, 1638.

47. *Dionysii Longini Cassii... de Sublimi genere dicendi libellus, nunc... triplici [Gabrielis de Petra, Dominici Pizmentii ac Petri Pagani] in latinum expositione emissus, et luculentia paelectione illustratus cura... Caroli Manolesii...*, Bolonia, E. Duccia, 1644.

inglés, obra de J. Hall, apareció en Londres en 1652 como “Acerca de lo alto de la elocuencia”.⁴⁸ Pero la difusión masiva del tratado de Longino en toda Europa sólo se produjo cuando Nicolás Boileau publicó su traducción francesa en París, en 1674, con el título: *Tratado de lo sublime o de lo maravilloso en el discurso*.⁴⁹ Vale la pena que nos detengamos en las consideraciones que Boileau volcó en el prefacio.⁵⁰

El traductor insiste en que Longino no entiende por “sublime” lo mismo que los oradores cuando se refieren al “estilo sublime”, sino que el concepto se refiere, para el filósofo griego, a “lo extraordinario y lo maravilloso que impresiona en el discurso, y que hace que una obra eleve, capture, transporte”.⁵¹ Un texto puede estar, por lo tanto, escrito en estilo sublime y no ser sublime por carecer “de lo extraordinario y de lo sorprendente”. Por el contrario, cuando el discurso está despojado de ornamentos y de términos inflados, se restringe a palabras sencillas y logra la grandeza heroica asociada a un efecto de maravilla, pues allí estamos frente a lo sublime por antonomasia. Boileau se detiene en el ejemplo que el propio Longino esgrime, el pasaje inicial de la creación de la luz en el libro hebreo

del *Génesis*,⁵² propone luego otro ejemplo moderno, tomado de *Los Horacios* de Corneille, y trae sutilmente a colación la carta que la reina Zenobia escribió al emperador Aureliano.⁵³ Digo “sutilmente” porque Longino, el filósofo al que el Renacimiento y la época barroca atribuyeron el *Tratado de lo sublime*, fue consejero de Zenobia, mandado ajusticiar por el emperador tras la derrota de la monarca de Palmira, pues se pensaba que Longino y no Zenobia había sido el verdadero redactor de aquella carta, juzgada insultante por su destinatario y enviada cuando ya Aureliano se aprestaba a sitiatar Palmira y asentar el golpe final contra las ambiciones de Zenobia. Los detalles se encuentran en la vida de Aureliano que Flavio Vopisco de Siracusa escribió para la *Historia Augusta*. Allí están las palabras de Zenobia, redactadas quizás por Longino, que Boileau ha juzgado “sublimes” en el sentido de lo extraordinario y maravilloso: “Nadie, salvo tú, Aureliano, ha exigido nunca en una carta lo que ahora exiges. Pero todo cuanto ha de hacerse en asuntos de guerra, debe cumplirse solamente en aras del valor. Me pides mi rendición como si no supieras que Cleopatra prefirió morir como una reina antes que vivir, aun cuando hubiera conservado un rango elevado.”⁵⁴

Claro que se podría esgrimir que Homero no está muy presente en las argumentaciones iniciales de Boileau. Sin embargo, el peso de los ejemplos de la *Ilíada* y la *Odisea* en el texto de Longino hubo de influir hasta ocupar el centro de las reflexiones del señor de Despréaux alrededor de lo sublime. Las *Reflexiones críticas sobre algunos pasajes del orador Longino*, escritas por Boileau entre 1694 y 1710, se fundan de manera explícita en una asociación, casi en una superposición de estilo sublime y poesía homérica. Pues, en primer lugar, aquellas *Reflexiones* fueron disparadas por “varias objeciones” de Charles Perrault “contra Homero y contra Píndaro”⁵⁵ y, además, todos los argumentos en defensa de Homero transitan por el terreno de las ideas de Longino acerca de lo sublime. De tal modo, Boileau encuentra en el plano de la poesía pura y de las necesidades de la construcción estética una vía para superar las objeciones a los “errores” científicos y técnicos que habría cometido Homero.⁵⁶ Lo mismo podría decirse de pretendidas hipérboles del poeta que no son sino alegorías.⁵⁷ Esta cuestión de las metáforas vuelve una y otra vez, enraiza su legitimidad tanto en “la ilustración y el ornamento del

48. *Περὶ Υψους* Or, *Dionysius Longinus of the Height of Eloquence. Rendered out of the original by J. Hall*, Londres, 1652.

49. *Oeuvres diverses du sieur D*** (Despréaux) avec le *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1674

50. Citaremos de *Oeuvres complètes de N. Boileau précédées de la vie de l'auteur d'après des documents nouveaux et inédits par M. Edouard Fournier; ill. par Emile Bayard, ... et suivie du Balaena / de M. de Losme de Monchesnay*, Paris, La Place, Sanchez, 1873. En adelante: Boileau, *Oeuvre...*, 1873, p.

51. Boileau, *Oeuvre...*, 1873, p. 257.

52. Boileau retoma vastamente el asunto, años después, en su *Reflexión crítica X*, centrada en la sublimidad del *Fiat lux*. Boileau, *Oeuvre...*, 1873, pp. 302-310.

53. *Ibidem*, p. 256.

54. *Historia Augusta*, *Divus Aurelianus Flavi Vopisci Syracusii*, XXVII, 2-5.

55. Boileau, *Oeuvre...*, 1873, p. 284.

56. *Ibidem*, pp. 287-291.

57. *Ibidem*, p. 291.

discurso" cuanto en la diversión y el descanso del espíritu del lector, "al llevarlo de paseo por otras imágenes agradables", más allá del tema principal de la épica. Todas las comparaciones e imágenes de Homero "están llenas de imágenes de la naturaleza, tan verdaderas y variadas que, siendo siempre el mismo es sin embargo siempre diferente, instruye sin cesar al lector, lo lleva a observar en los objetos que tiene todos los días bajo los ojos, cosas que ni se soñaba advertir".⁵⁸ De allí que, aun en contra de las ideas de Longino acerca de que cabría considerar a la *Odisea* una comedia, debido al componente risueño que suele ir asociado a lo maravilloso y fantástico,⁵⁹ Boileau excluye de plano cualquier presencia de lo ridículo en Homero,⁶⁰ aspecto que juzgo importante para enriquecer la hipótesis que intento defender aquí, es decir: las discusiones en torno a lo sublime como una categoría autónoma de la teoría y de la práctica estéticas estuvieron inextricablemente unidas al debate sobre la superioridad de Homero; de manera paradójica, en apariencia, esa operación se habría

iniciado a partir de una aceptación de lo cómico en la poesía homérica y derivado luego hacia una oclusión de la risa cuya sombra, cuyo fantasma habría sido la nueva inmensidad de lo sublime. Pero, para explicarme mejor, me parece que ha llegado el momento de aplicar el principio del *ut pictura poesis* y tomar en cuenta lo sucedido con el tratamiento pictórico de los poemas homéricos en los siglos XVI y XVII.

Los temas extraídos de la *Ilíada* fueron escasamente representados antes del siglo XVIII. Paris, su juicio sobre la más bella de las diosas, su acto de raptar a Helena llevan la delantera respecto de las acciones de Aquiles, de las que, por otra parte, los artistas del Renacimiento y del Barroco prefirieron tomar las referidas a la época anterior de la guerra de Troya y de su célebre cólera, i.e., la educación del héroe por el centauro Quirón o su refugio en Esciro junto a las hijas de Licomedes.⁶¹ Interés por el desnudo femenino y sus variantes, perplejidad e ironía en el hecho de que tres diosas de lo más alto del panteón olímpico aceptasen someterse, por vanidad pura, al escrutinio

de un simple mortal, son los estados de ánimo asociados a la escena del juicio de Paris que dibujaron o pintaron Marcantonio Raimondi,⁶² Lucas Cranach,⁶³ los manieristas nórdicos, Wtewael,⁶⁴ Rubens,⁶⁵ Jordaens,⁶⁶ Luca Giordano.⁶⁷ La burla también campea en el episodio de Aquiles y las hijas de Licomedes, tratado por Rubens, Jan Steen o Poussin, el artista de la bella magnificencia clásica cuya circunspección cede en esta ocasión a una cierta malicia, a un guiño de picardía sutil.⁶⁸ El secuestro de Helena no se inscribe, por su parte, en el horizonte muy poblado de la *Pathosformel* del rapto, donde podríamos incluir las historias violentas de las sabinas, de la lucha entre los centauros y los lapitas, del arrebato de Deyanira por Neso, sino que se aproxima a la representación bastante frívola de un avatar cortesano, como en el caso de Guido Reni,⁶⁹ o bien se convierte en una batalla naval de tal agitación que involucra a los elementos naturales hasta los lugares más recónditos del cuadro, según sucede en la tela monumental pintada por Tintoretto.⁷⁰ Digamos en este punto que, si vislumbramos la definición posterior de lo sublime a partir de Boileau, cabría

58. *Ibidem*, p. 295.

59. Longinus, *On the Sublime*, op.cit., IX, pp. 192-197.

60. Boileau, *Oeuvre...*, 1873, pp. 296 y 301.

61. Moormann, Eric M. y Wilfried Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp. 46, 159, 166-167, 243-246, 261-263.

62. Aguafuerte, 29,8 x 44,2 cm, 1514-18, Londres, British Museum.

63. Técnica mixta sobre tabla, 101,5 x 71 cm, 1528, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

64. Óleo sobre tabla, 60 x 79 cm, 1615, Londres, National Gallery.

65. Óleo sobre tela, 144,8 x 193,7 cm, 1635-1638, Londres, National Gallery.

66. Óleo sobre tela, 1617-1618, Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, Florida.

67. Óleo sobre tela, 1682, San Petersburgo, Museo del Hermitage.

68. Óleo sobre tela, 97 x 129,5 cm, c. 1652, Boston, Museum of Fine Arts.

69. Óleo sobre tela, 253 x 265 cm, 1631, París, Louvre. Encargado por el conde Oñate, embajador español en Roma, el cuadro fue vendido, con la mediación del cardenal Spada, a la reina de Francia, María de Medici.

70. Óleo sobre tela, 186 x 307, 1588-89, Madrid, Prado. El lienzo fue comprado por Velázquez para el rey Felipe IV de España.

considerar el cuadro de Tintoretto como una primera exploración de ese territorio de lo terrible y maravilloso, construido a partir de los ecos recíprocos del drama humano y de los espectáculos dinámicos con que nos amedrentan a la par historia y naturaleza. Igual que en la tradición del Medioevo, el personaje de Héctor continuó revistando en la falange de los *Neuf Preux* en grabados y barajas, junto al rey David, a Judas Macabeo, a César y Carlomagno, hasta bien entrado el siglo XVII. Existe un ejemplo aislado de su combate con Aquiles en uno de los ocho bocetos para tapices que Rubens realizó, sobre la vida del Pelida, a pedido de su suegro, Daniel Fourment.⁷¹ El dibujo al óleo nos recuerda la *terribilità* de la *Batalla de Anghiari*, el mural que Leonardo pintó en el *Palazzo della Signoria* en Florencia, hoy desaparecido, que conocemos en buena medida gracias a la copia que de él realizó precisamente Rubens. Nos resulta fácil insistir en que hubo, también en este Leonardo de la *Batalla* así como en el Leonardo que describió en la literatura, en sus notas destinadas a la guía de los pintores, las representaciones de los combates entre hombres y bestias, hubo pues una idea de que la guerra, la destrucción, la violencia, formaban *per se* un terreno diferenciado de la representación

artística donde no ingresaban la *grazia*, la *venustà* ni la belleza. Y debería llamarnos la atención el que un gran fresco, realizado por Rosso Florentino para la Galería de Francisco I en Fontainebleau, una pintura que ha tomado por tema la educación de Aquiles, haya casi convertido en agitado proceso cósmico el entrenamiento del héroe en las artes de la paz y de la guerra.⁷² Vemos entonces que ciertos episodios de la *Ilíada* o de la vida de sus personajes, bastante antes de que ese poema fuese una cantera predilecta de la representación visual en Europa a partir de 1750, abrieron o ensancharon el camino hacia una experiencia estética que la teoría posterior habría de llamar sublime. *Quod erat demonstrandum.*

En cuanto a la *Odisea*, las aventuras de Ulises resultaron mucho más atractivas para los pintores del Renacimiento y del Barroco que la guerra de Troya, pues inspiraron grandes ciclos de frescos en el siglo XVI y cuadros de grandes dimensiones en el siglo XVII.⁷³ He intentado probar en otro trabajo, al que me remito,⁷⁴ la combinación de mundo fabuloso y de historia cómica que parecería dominar los efectos buscados por las representaciones de la *Odisea* en la pintura mural del siglo XVI, a saber:

1. El fresco pintado por Bernardino Pinturicchio en 1508-1509 en el *salone* del tercer piso del Palacio Petrucci en Siena, transportado más tarde sobre tela y hoy propiedad de la *National Gallery* en Londres; en él aparece Penélope en el telar, quien recibe la visita de Telémaco, de los Pretendientes y del propio Ulises, disfrazado de mendigo bajo el marco de la puerta.⁷⁵
2. Los frescos en la *Galerie d'Ulysse* en Fontainebleau, realizados por Primaticcio y Nicolò dell'Abate en las décadas de 1540 a 1560. Demolido en 1738, sabemos cuáles y cómo eran las 54 escenas de la Galería de Ulises porque Theodor Van Thulden hizo otros tantos grabados del ciclo en 1640.⁷⁶
3. Los frescos, que Luca Cambiaso pintó en 1565 en la habitación principal del *piano nobile* en el *Palazzo della Meridiana* en Génova. El propietario del lugar, el duque Grimaldi, eligió dos temas de la *Odisea*: *El regreso de Ulises, acompañado por Telémaco y protegido por Minerva* y *La matanza de los pretendientes*.⁷⁷

71. Óleo sobre tela, 40 x 45 cm, 1630, Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum. Véase Baudouin, Frans, *P. P. Rubens*, Nueva York, Portland House, 1989, p. 313.

72. Béguin, Sylvie, *Rosso e Primaticcio al Castello di Fontainebleau*, in *L'arte racconta*, nº 39, Milán, Fratelli Fabbri-Albert Skira, 1965.

73. Lorandi, Marco, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milán, Jaca Book, 1995. Pigler, A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, vol. II, pp. 332-336.

74. Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 15-52.

75. Steinmann, Ernst, *Pinturicchio*, Bielefeld & Leipzig, Velhagen & Klasing, 1898, p. 138. Carli, Enzo, *Il Pinturicchio*, Milán, Electa, 1960, pp. 81-82. Davies, Martin, *The Earlier Italian Schools (National Gallery Catalogues)*, 2d. ed., Londres, The National Gallery, 1961, pp. 436-439 y 472-479.

76. Dimier, L., *Le Primaticie. Peintre, Sculpteur et Architecte des Rois de France*, with a catalogue of his drawings and engravings, Paris, Ernest Leroux, 1900, pp. 91-108. Béguin, Sylvie, Jean Guillaume & Alain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Introduction by André Chastel, Paris, Presses Universitaires de Francia, 1985, especialmente pp. 48-50 y 95-115. Roy, Alain, *Theodoor van Thulden. Un peintre baroque du cercle de Rubens (1606, Bois-le-Duc ['s-Hertogenbosch], 1669)*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1992.

77. Suida Manning, Bertina & William Suida, *Luca Cambiaso, la vité e le opere*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1958, pp. 92-93.

4. Dos obras hechas en 1570, ambas en el *Palazzo Vecchio* en Florencia, realizadas por el flamenco Jan van der Straet o Giovanni Stradano: a) el panel en madera con el episodio de Circe y Ulises que se encuentra en el *Studio* alquímico de Francesco I de' Medici, y b) los frescos en el departamento de la duquesa Eleonora que contienen una escena detallada de Penélope y sus asistentes en el telar.⁷⁸
5. El ciclo de frescos sobre el tema de Ulises que el pintor florentino Alessandro Allori hizo, en 1580, en la galería circundante del patio principal del Palacio Salviati en Florencia.⁷⁹

He dejado adrede un sexto ejemplo aparte, la Sala de Polifemo y la Sala de Ulises, dos cuartos decorados por Pellegrino Tibaldi, entre 1550 y 1551, en el palacio del cardenal Giovanni Poggi en Bolonia. Casi todos los estudiosos de este ciclo –i.e., Giuliano Briganti en su libro de 1945 acerca de Pellegrino y el manierismo del siglo XVI,⁸⁰ Paul Barolsky en su bello trabajo de 1977, *Infinite Jest*,⁸¹ sobre la pintura cómica del Renacimiento italiano– han insistido en una interpreta-

ción de las escenas pintadas por Tibaldi en clave risueña. En cuanto a mí, creo haber proporcionado algunos elementos de juicio, tomados de cierto temple habitual de la cultura del humanismo boloñés, que abonan ese mismo abordaje de los frescos en el Palacio Poggi. Pero hoy no quisiera insistir más en este asunto, sino sólo con el fin de recalcar que la representación cómica y grotesca de la *Odisea* continuó en la pintura de gruesos trazos emocionales cultivada por Jacob Jordaens, cuando el artista flamenco se ocupó de temas mitológicos o folklóricos, como la *Visita del sátiro a los campesinos* o sus versiones múltiples del *Rey bebe*. Sin embargo, nótese que, en la primera mitad del siglo XVII, algunos temas de la vida de Ulises se prestaron a un vislumbre de la magnificencia sublime, del mismo modo que los ya señalados en el caso de la *Ilíada*. Se trata de episodios en los que irrumpen grandes marcos de la naturaleza, como la gruta y la isla de la ninfa Calypso (existe una pintura deslumbrante de Jan Bruegel y Hendrick de Clerck que ilustra el tópico)⁸² o, mejor aún, como la llegada de Ulises a la isla de los Feacios y su primer contacto con Nausicaa. Al contrario de un cuadro de Pieter Lastman

que juega con el contraste burlón entre la civilizada y vestida Nausicaa y el bárbaro y desnudo Ulises,⁸³ una pintura de Rubens subsume el momento en el paisaje tormentoso, donde el conflicto entre la luz y las tinieblas, el movimiento de las aguas y de las nubes, la vegetación agitada por el viento,⁸⁴ inducen una recepción de nuestra parte en términos de lo que Burke y Kant adscribirían al polo de lo sublime. Es decir que, al examinar el *corpus* de las representaciones fundadas en el texto de la *Odisea*, no resulta caprichoso pensar que la pintura habría abierto quizá la vía para la apropiación de Homero en términos sublimes a través del extraño atajo de lo cómico. No tan raro ni paradójico, al fin de cuentas, si se piensa que lo sublime podría ser entendido como la consecuencia de una incorporación radical, terrible, conmovedora, de lo feo en la órbita de la estética.

Permitásemel terminar con un *excursus* breve en torno a dos obras de Rembrandt, el *Aristóteles ante el busto de Homero*, realizado en 1653,⁸⁵ y el retrato imaginario de *Homero*, pintado en 1663,⁸⁶ uno de los últimos cuadros del artista. Aristóteles lleva una toga muy ampulosa, adaptación

78. Baroni Vannucci, Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1997, pp. 7 y 34.

79. Lecchini Giovanni, Simona, Alessandro Allori, Florence, Umberto Allemandi, 1991, pp. 52-53.

80. Briganti, Giuliano, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945, pp. 77-81. Lenzi, Deanna, "La fabbrica nel Cinquecento: il palazzo di Giovanni Poggi", in Ottani Cavina, Anna, ed., *Palazzo Poggi, da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 40-57. Fortunati, Vera & Vincenzo Musumeci, *L'Imaginario di un Ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 15-31. Romani, Vittoria, *Primaticcio, Tibaldi e la Questione delle "Cose del Cielo"*, ed. By the Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova, Cittadella (Padova), Bertocello, 1997. Kiefer, Markus, "Michelangelo riformato": *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 139, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2000, pp. 173-340.

81. Barolsky, Paul, *Infinite Jest. Wit and Humour in Italian Renaissance Art*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1978, pp. 195-197.

82. Óleo sobre tela, c. 1616, Londres, Johnny Van Haeften Gallery.

83. Óleo sobre tela, 1619, Munich, Alte Pinakothek.

84. Óleo sobre tela, 126,5 x 205,5 cm, c. 1636, Florencia, Palazzo Pitti.

85. Óleo sobre tela, 143,5 x 136,5 cm, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

86. Óleo sobre tela, 108 x 82,5 cm, La Haya, Mauritshuis.

del modelo antiguo de la vestimenta talar al gusto holandés por los tejidos densos y pesados de lino. Cubiertos el tronco con una suerte de mantelete de fieltro o terciopelo y la cabeza con un sombrero recamado y bordado de hilos de oro, el personaje exhibe una cadena gruesa en bandolera, la que tal vez alude a los honores recibidos por Aristóteles de manos de su discípulo Alejandro. El aspecto del hombre es el de los maestros célebres de filosofía y retórica en el siglo XVII. Por detrás del cortinado, se ven los lomos de los libros que componen su obra y su biblioteca. El sabio se ha detenido frente al retrato de Homero (sabemos que Rembrandt tenía una copia de la escultura en su taller)⁸⁷ y apoya su mano derecha sobre la cabeza del busto. Su mirada se dirige al objeto pero se retrae, como si la memoria de algún pasaje de los poemas homéricos hubiese sumido a la figura viva en una meditación dirigida al fondo de sí misma. El *Homero*, entre tanto, replica esa actitud en el propio poeta ciego quien, sin ver hacia afuera, alza con calma la mano derecha, llevado tal vez por una imagen que ha percibido en su memoria y, en todo caso, en una interioridad que ve iluminada en contraste con las tinieblas que rodean su ceguera. Simmel nos ha enseñado hasta qué punto el ensimismamiento es casi el único tema que cárpea en los retratos de mujeres y hombres

reales, en las efigies inventadas de los profetas, los santos, apóstoles, héroes y filósofos de la antigüedad, en los autorretratos obsesivamente pintados por Rembrandt desde su primera juventud hasta su última tela.⁸⁸ Simmel ha descubierto en ello la experiencia más profunda del individualismo religioso, psicológico y existencial que inauguraron los europeos modernos en la historia humana.⁸⁹ Agreguemos que la pintura de Rembrandt habría mostrado también hasta qué punto el acto de sondear el abismo interior conduce a la visión de una luz maravillosa y terrible que difícilmente podamos abrazar en los términos clásicos de la belleza. El *Homero* de Rembrandt ha vuelto a colocarnos en el umbral de lo sublime.

Apéndice: La centralidad de Homero en la *Scienza Nuova* de Giambattista Vico

Si bien la obra de Vico⁹⁰ se sitúa más allá de los límites temporales de esta investigación, la importancia que asume la figura de Homero en la idea general de la historia y de la civilización que amasó y desplegó el pensamiento del Napolitano, así como el anudarse constante de los comentarios sobre nuestro poeta con citas de Longino,⁹¹ nos obligan a reseñar de soslayo ciertos temas tratados en la edición de 1744 de la *Scienza Nuova*. Vico considera a Homero como una persona ideal, colectivamente constituida a lo largo de casi quinientos años entre la guerra de Troya y los tiempos de Grecia contemporáneos de Numa, el rey legislador de los romanos. La *Ilíada* da cuenta de los comienzos bárbaros de ese largo período, mientras que la *Odisea* narra ya hechos acaecidos en el umbral de la aparición de las ciudades y, por lo tanto, en momentos mucho más próximos a la civilización. Vico recuerda, en tal sentido, que Longino expresaba esa disparidad estilística entre ambos poemas al decir que la *Ilíada* había sido compuesta en la juventud y la *Odisea* en la vejez del rapsoda.⁹² El Homero "verdadero", así concebido, diseminado en el tiempo y en el espacio de los orígenes de la Hélade, permite comprender y justificar todos los

87. Véase el inventario de los objetos encontrados en el taller del artista en julio de 1656, en Arpino, Giovanni & Paolo Lecaldano, *L'opera pittorica completa di Rembrandt*, Milán, Rizzoli, 1969, pp. 89-90.

88. Simmel, Georg, *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*, Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 20-41.

89. *Ibidem*, pp. 136-153.

90. Usaré la edición a cargo de Paolo Rossi, realizada en Milán, Rizzoli, 1977. En adelante: *Scienza Nuova*, 1744, número de páginas.

91. *Scienza Nuova*, 1744, pp. 553 (III, I, 2, X), 561 (III, I, 5, VII), 573 (III, I, 6, XVII), 575 (III, I, 6, XXVII) y 581 (III, II, I, XV). Longino también es citado por Vico, fuera del libro III "sobre el descubrimiento del verdadero Homero", en las pp. 318 (II, II, 4) y 496-497 (II, VII, 3); la primera alusión concierne a Homero y la segunda a Safo.

92. *Ibidem*, p. 575 (III, I, 6, XXVII).

"defectos" de primitivismo que los críticos achacaron a sus obras. Puesto que se trataba de hombres bárbaros, dueños de "fortísimas imaginaciones", los creadores del producto común de los poemas homéricos sólo "podían producir caracte-

res sublimes". De ello se desprende, para Vico, una propiedad "eterna de la poesía": "que lo sublime poético deba ir siempre unido a lo popular".⁹³ El círculo se cierra: los versos de Homero parecen rudos, sus efectos son quizás crueles, pero todo ello

se legitima estéticamente en la sublimidad que encierran hasta los crímenes representados en la *Ilíada*⁹⁴ y se explica por el hecho de que el Homero auténtico no fue sino el pueblo llano de Grecia.

Dr. José Emilio Burucúa. Nació en Buenos Aires en 1946. Estudió historia del arte e historia de la ciencia con Héctor Schenone, Carlo Del Bravo y Paolo Rossi, Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1985). Profesor titular de historia moderna, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) entre 1986 y 2004. Fue director del Centro de Producción e Investigación en Conservación y Restauración Artística y Bibliográfica de la Universidad Nacional de San Martín entre octubre de 2004 y octubre de 2008. Es actualmente Profesor Titular concursado de Problemas de Historia Cultural en la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Desde abril de 2001 hasta abril de 2004, ocupó por concurso el cargo de director del Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Sus libros más importantes son: *Corderos y elefantes. Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica* (Miño y Dávila, 2001); *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (FCE, 2003); *Historia y ambivalencia: Ensayos sobre arte* (Biblos, 2006); *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana* (Periférica, Cáceres, 2007); *Cartas Norteamericanas* (Adriana Hidalgo, 2008); *Enciclopedia B-S. Un experimento de historiografía satírica* (Periférica, 2011). Ha sido profesor visitante en las universidades de Oviedo y Cagliari y en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París, *Visiting Scholar* en el Instituto Getty (Los Angeles, California) durante el invierno boreal de 2006 y *Gastwissenschaftler* en el *Kunsthistorisches Institut in Florenz* durante el invierno boreal de 2007. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director de la revista *Eadem utraque Europa* que publica el Centro de Historia Cultural e Intelectual "Edith Stein" de la UNSAM.

93. *Ibidem*, p. 558 (III, I, 4 *in fine*).

94. *Ibidem*, p. 546 (III, I, 1).

Entropía estética

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN*

Todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas
T. W. Adorno, *Teoría estética*

Fair is foul and foul is fair (lo bello es feo y lo feo es bello)
Shakespeare

A pesar de que el arte en el siglo XX no se caracterizase por fomentar unos valores estéticos ligados al concepto tradicional de belleza, debido a que muchas de sus corrientes fueron encontrando su discurso en el feísmo, bien es cierto que debemos hablar de una estética que provoca bellas sensaciones y emociones.

Desde Rimbaud, los artistas modernos han llamado al desorden de los sentidos, de los conceptos de los roles y los lugares. Desde esa época no se exige que el arte se mantenga en el sentido tradicional. De este modo parece claro que su papel debe ser criticar, sorprender y sacudir por su creatividad extrema como explicaba Walter Benjamin al definir “un arte con capacidad de abrir mundo y de fundar sentido”.

“El arte se ha vuelto incomprensible”. Con esta contundente aseveración inicia Arnheim su reconocido libro *Arte y entropía*. “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente”. Similar aldabonazo sobre este asunto ofrece Adorno, casualmente también como primer argumento para iniciar su *Teoría estética*. Si dos de los críticos de arte más prestigiosos del pasado siglo hacen tal afirmación, es comprensible que cualquier persona, ante una obra conceptual de arte moderno, pueda expresarse todavía con mayor pesimismo al no tener registros teóricos suficientes para valorarla.

“Vivimos en un bosque de símbolos”, aseguraba Baudelaire haciendo referencia al desarrollo de una nueva época que se abría paso a finales del XIX amparándose en el desarrollo del individualismo y el creciente progreso de la ciencia. Esos nuevos signos que apuntaba el poeta francés nos indicaban que se estaba introduciendo una estética que contrariaba la que hasta entonces dominaba el arte. Un arte que ya no tenía que obedecer a cánones establecidos, que ya no tenía que ser prescriptor de una moralidad concreta ni estar presto al servicio de una doctrina religiosa o política. El arte se rebela y convierte lo que era malo en bueno, lo que antes era bello en feo y viceversa. *Las flores del mal* es uno de los primeros episodios artísticos que ponen de relieve el espíritu de la sociedad moderna. Que apunta hacia una nueva estética que recorre todos los escenarios urbanos, todos los rincones del alma, que abre las ventanas de la realidad de par en par para mostrar que la vida está ahí, para contarla y trasladarla al arte sin vergüenza, sin omisiones y sin censuras. Nace por tanto una estética indefinida, constructiva y destructiva al mismo tiempo que paradójicamente, tal y como la teoría del caos anuncia, se puede considerar equilibrada a partir del aumento del orden y del desorden de su sistema.

Por la segunda ley de la termodinámica sabemos que todo sistema tiende a perder energía y a desarrollar una tendencia natural hacia la entropía total del sistema. Esto provoca que pequeñas variaciones en un área o sistema determinados produzcan consecuencias imprevisibles, impensables e incalculables en el sentido más exacto del término, dejando caos y desorden a su paso. Metafóricamente a este problema se le denomina el “efecto mariposa” por el cual un aleteo de una mariposa en Asia puede provocar un ciclón de catastróficas consecuencias en Florida.

*Directora del IVAM

Este proceso antrópico llevado al arte en el siglo XX nos transporta a una nueva identidad de la belleza, a una nueva facultad estética del gusto. Del mismo modo que en la literatura del primer fogonazo de cambio lo dio Baudelaire, en las artes visuales el primer registro que ha quedado como ícono del cambio estético ha sido *Las Señoritas de Avignon*. No cabe duda de que este lienzo fue el indicador absoluto de que había una nueva manera de enfrentarse al arte. Pintado en la crucial fecha de 1907, este lienzo se considera la piedra angular del arte del siglo XX ya que ha quedado para la historia como la obra maestra que marcó un nuevo punto de partida. Desde ese momento quedó claro que el concepto de belleza no respondía sólo a una realidad de la naturaleza sino que nacía del interior, del imaginario, del subconsciente, de las vísceras del artista. A partir de esa escena picassiana el mundo de las artes plásticas se transforma y la belleza comienza a tener otros significados, a entenderse desde otro punto de vista.

A este respecto el crítico de arte norteamericano Arthur C. Danto cuando en *El abuso de la belleza* analiza *El Guernica*, afirma que Picasso “quería hacer la antítesis de una obra bella” porque “se había apartado de las apariencias, para concentrarse en la estructura interna del mundo, una estructura geométrica. Podía ser intelectualmente bella pero no físicamente bella”.

Así, las vanguardias, empujadas por el postimpresionismo y el modernismo se hicieron cargo de una prolífica etapa que explora todos los campos semánticos de la

belleza desde la forma, el espacio o el color. Sobre este aspecto Picasso es muy claro y, refiriéndose a Van Gogh explicó que: “cuando ya nadie sabía cómo continuar él encontró un amplio camino para el futuro.” En este sentido, Van Gogh ya no se ocupaba de la belleza sino de la verdad, de la vida, de lo que ocurre en las calles... y lo interioriza para dar una respuesta con una fuerza explosiva alejada de la naturaleza y muy cercana al estado de la mente del artista. La belleza del conjunto de las obras de arte que recorren este vasto período de tiempo nos muestran las angustias, los miedos, las sensaciones, etcétera a partir de la singularidad e inteligencia del artista. Con esta explicación podríamos resolver que la belleza del arte contemporáneo se sustenta en la exploración de lo intelectual, de lo teórico, de lo subjetivo.

Son muchos los teóricos y especialistas en arte contemporáneo los que consideran que la belleza en esta etapa es un elemento subjetivo por lo que no se trata de una característica del objeto, sino una cualidad que el espectador atribuye al objeto. De otra manera se puede explicar afirmando que la belleza no se encuentra en el objeto en sí, sino en los ojos de quien lo contempla. Siguiendo esta línea teórica, en mi opinión, la abstracción representa el refugio de la conciencia de los ciudadanos/as y supone una toma de posesión independiente y singular ante la homologación y unidireccionalidad del pensamiento universal. La reivindicación de esta libertad e individualidad de pensamiento, como afirma el Profesor García Montero, “no se

limita a la exaltación del sujeto egoísta y posesivo” (...) sino que “supone diálogo con el otro y con lo otro”.

El nuevo hombre, con el arte moderno, entrevió la salida inventándose una naturaleza propia, a medida, un nuevo concepto de lo bello y lo sublime. De esta manera la denominación “experimental”, una aportación del positivismo del siglo XIX, creo que junto con el individualismo ascendente, son clave para comprender la filosofía de esta época histórica y para concretar las razones por las que el arte abstracto se consolida y triunfa en el siglo XX. No sería justo dejar de hacer mención a la primera etapa de la abstracción (1900-1914) representada por Kandinsky mediante un código libre e intuitivo asimilando e incorporando recursos de otras disciplinas como la música o las matemáticas. El artista ruso, podríamos decir, que inicia un nuevo concepto de lo bello basado en una interdisciplinariedad que nunca antes se había resuelto de esta manera y que establece una senda que en el futuro daría grandes frutos artísticos.

Como decía anteriormente, la idea de que el arte sea básicamente un hecho intelectual, se refuerza con la proliferación de teorías y manifiestos artísticos que se sucedieron a partir de comienzos del siglo XX. De esta manera parece que, según Arthur C. Danto, “lo que importa en el arte es el significado”, no tanto la belleza que se desprenda de él. “La belleza sólo tiene un papel si añade algo al significado de la obra y eso sucede usualmente cuando la obra tiene una función extra, además de ser mirada”.

Sobre esa cuestión tuvieron un papel muy significativo los dadaístas, con Marcel Duchamp como uno de los máximos exponentes, quienes rechazaron la idea de la belleza convencional por no someter su trabajo al gusto de una clase dominante que había conducido a la humanidad a la Primera Guerra Mundial. De ahí que, como apunta de nuevo Danto “buenos artistas, originales y profundos (...) deciden hacer un arte deliberadamente antiestético”.

El artista moderno se mueve entre la sensibilidad, la racionalidad y la intelectualidad. De esta forma, parece claro que el arte del siglo XX superpone la información a la belleza y la subversión a la reproducción fiel de la naturaleza. Las piezas cobran una importancia que va más allá de la mera atracción o del mero interés por gustar o no gustar. Digamos que se dilucidan más en el ser o no ser. Ser fieles a un manifiesto, a una ideología, a una forma de entender la vida sin buscarla por las líneas de la figuración convencional sino por aquellos reconfirantes rincones del corazón donde aparece la belleza interior que no tiene una forma

determinada. La inteligencia anula la frivolidad, resta importancia a la superficie de las cosas, valora la belleza desde un plano interno. De este modo la belleza interior para el arte contemporáneo queda como el elemento más externo de la realidad. Por esta razón el artista centra buena parte de sus investigaciones en lo social de tal forma que lo que antes eran imágenes o conceptos desconsiderados por la crítica artística ahora forman parte del *mainstream* del arte contemporáneo. Así el desorden estético pasa a ser bello, a ser reconocido como convencional puesto que forma parte de nuestra cultura y nos podemos ver representados como espectadores en esas imágenes, en esa psicología artística, en esa idea, en ese pensamiento...

Por todo ello, puedo aducir, a modo de conclusión, que con la llegada del siglo pasado ya no hay marco de belleza pre establecido por la comunidad académica que limite la creación de los artistas. El ascenso de la sociedad civil provocó que un nuevo orden estético convulso y plural, lleno de contradicciones y afinidades, se impusiera en las artes.

Es evidente que cualquier obra de arte es un enigma, como dijera Adorno. Pero ese enigma será más difícil de resolver en esta etapa contemporánea que en cualquier otra anterior. Y es que, volviendo a Baudelaire, se puede decir que el arte no debe gustar en el sentido tradicional debe criticar, sorprender, conmocionar, incordiar, iluminar, sacudir, incomodar. En suma disgustar. Esta negación de la belleza clásica ha sido una constante en el siglo XX y continúa en el XXI. Así, la cuestión de la belleza en nuestra contemporaneidad es una cuestión reflexiva que nos indica que cada expresión artística tiene su belleza y que nos conduce a nuevos universos como dejara escrito Baudelaire en esta estrofa que forma parte sustancial de su poema *Himno a la belleza*:

*¿Qué importa que tú vengas del cielo o
del infierno,
¡oh Belleza! ¡Monstruo enorme, espantoso
e ingenuo!
Si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la
puerta
De un infinito amado que nunca he
conocido?*

Consuelo Císcar Casabán. Es licenciada en Administración de Empresas, Máster en Museología y en Comunicación. Ha sido directora de la Galería de Arte Salom de Valencia y ha tenido participación como ponente en diversos masters, congresos y conferencias. Ha tenido diversos cargos institucionales y desde 2004 es Directora Gerente del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Tiene presencia en diversos patronatos y fundaciones culturales, entre ellas Museo de Bellas Artes de Valencia, Bienal de las Artes de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, Consejo Rector del IVAM, Académica correspondiente en el exterior de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina desde 2006, Patrona de la Fundación Arte Viva Europa desde 2006. Ha intervenido en la promoción del Arte Español en Iberoamérica, Arco Mediterráneo y Europa, creación de foros de debate, líneas editoriales de investigación artística y colaboraciones literarias en diversas revistas, catálogos de exposiciones y libros. Entre sus reconocimientos y galardones recientes pueden mencionarse: Dama de la orden de San Juan de Jerusalén, Premio a la trayectoria profesional de la revista “Descubrir el Arte”, Huésped de Honor de la Ciudad de Ushuaia (Argentina), Distinción a la labor de promoción e intercambio cultural entre China y España, elegida entre las 20 mujeres más poderosas en el mundo del arte por la revista *Yo Dona*, Premio Acción Intercultural de la Academia Nacional de Bellas Artes (2002).

Las otras bellezas

RUTH CORCUERA

Los contactos culturales de la vida contemporánea nos obligan a valorizar la existencia de diversos conceptos de belleza. En primer término, debemos abandonar la mirada exclusivamente estética y considerar otras perspectivas de análisis, incluyendo a otras ciencias.

Nuestra mirada de acuerdo al mundo contemporáneo debería ser multidisciplinaria. Vivimos en otros tiempos y existen otras necesidades. No es casual que no sólo la investigación sino la tarea museológica establezca las búsquedas de similitudes entre culturas geográficamente lejanas. Jacques Derrida nos propone un *religare*, un acercamiento entre pueblos que aparentemente no tienen nada en común. Es entonces cuando se destaca la labor de investigadores llegados de áreas que parecerían distantes. Uno de ellos es André Leroi-Gourham que desde la etnoperfehistoria nos señala el fondo común de todos los hombres y del sentimiento estético; así como con el transcurso de los siglos ese tronco común de vivencias se fue separando. La armonía de un tallado de piedra o un signo en una gruta prehistórica nos llevan a registrar ese largo camino, donde se preanuncia una búsqueda de la belleza.

El siglo XIX, caracterizado por la idea de un progreso sin límites, creó en algunos artistas europeos un sentimiento de añoranza de mundos exóticos y del candor original. Esa inocencia que, se suponía, podía encontrarse en pueblos a los que el acelerado cambio tecnológico aún no había alterado.

Los artistas románticos contribuirán desde sus talleres de pintura, tanto como los viajeros incansables, al rescate del patrimonio

cultural de Asia, África, Oceanía y América. Es la época del acentuamiento de los depósitos de los grandes museos, de la formación de extensas colecciones y de un interés creciente por divulgar aspectos desconocidos de culturas lejanas. La mirada occidental se abrió a otros mundos; en eso influyeron no sólo el afán estético de los artistas, sino también los contactos económicos a partir de la revolución industrial.

En la búsqueda de coincidencias culturales actualmente se ha presentado, como se hizo en 1908, el Peacock Room, ideado por el artista norteamericano J. M. Whistler.¹ En esta gran exhibición museológica se muestran al público más de 250 cerámicas que ponen de manifiesto los puntos de contacto entre Asia y el arte americano. Las porcelanas que se exhiben nos hablan de una etapa notable del arte islámico: el iridisado. La técnica del iridisado es muy antigua y se basa en el hábil manejo de la combinación del “viento y del fuego”; y según la tradición sólo desde la sabiduría mística se consiguieron esos extraordinarios glaceados. Este exquisito arte es un legado de Oriente pues se considera haber nacido en los actuales Irak o Persia. Sin embargo también floreció en España en los siglos XII y XIII, período en que convivieron en armonía las tres grandes religiones del Mediterráneo. Épocas de convivencia entre Hebreísmo, Cristianismo e Islam, que permitió un desarrollo inusitado del arte.

Desde fines del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX, ceramistas de Europa y Estados Unidos produjeron notables piezas de iridisado. Algunas de estas cerámicas fueron ejecutadas por Vilmos Zsolnay, tal vez el artista más recordado

¹. Exposición Freer Gallery of Art – Washington 9 de abril 2011 a primavera 2013.

del Art-Nouveau, el francés Jacques Sicard, y el norteamericano Tiffany.²

Pero el iridisado fue una síntesis de los lejanos tiempos de sombras...

En sus comienzos sólo fue: luz y sombra

Luz y sombra han tenido una connotación simbólica desde muy lejanos días. Marcel Brion, investigador del arte occidental, señala que esa arcaica división se encuentra en los primeros atisbos de la vida sedentaria. Un mundo de sombras entre los nómadas y de luz entre los agrupados en las primeras aldeas del neolítico.

La técnica de Tâl, típica de Medio Oriente y el norte de África, es un recurso textil cuyo origen centroasiático es poner en evidencia ese antiguo binomio. Se trata de un tejido en cuya realización colaboran artesanos textiles y orfebres. Estos últimos eran quienes trabajaban las cintas de oro o plata que iban a enriquecer vestimentas ceremoniales, fundamentalmente circuncisiones o bodas. La vida de los mercados orientales permitía la proximi-



Técnica de Tal. Traje ceremonial. Túnez 1930.

dad entre estos diversos artesanos y esta convivencia se conjuga con el propósito de iluminar las prendas ceremoniales.³

En las últimas décadas el fin del nomadismo y la aceptación de modas occidentales hacen que consideremos todas estas tradiciones como en lentes vías de desaparición. Algo de ello pude observar alrededor de 1986 en el sur de Túnez, en el límite con el desierto sahariano. Sus pequeñas poblaciones responden a las nuevas necesidades que le impone la obligación de la escolaridad para los niños. Pese a ello en algunas aldeas todavía se conservaban vivas las tradiciones nómadas.

Túnez tiene una larga historia. Situada sobre el Mediterráneo actuó de vía de paso por mar y por tierra de pueblos asiáticos que se desplazaron en las riberas del Mediterráneo. En el norte de África sobreviven aún rasgos fuertemente orientales. Estos rasgos nos llevan hacia tres mil años antes de Cristo y hasta las invasiones debidas a la expansión del Islam, siglo VIII d.C. Algu-



Jahfa nupcial. Tapiz de bodas (Matmata) Pelo de camello, lana merino y algodón.

nas de estas herencias pude advertirlas en el mundo berebere, especialmente entre los nómadas del desierto, como es el caso de esta boda que voy a recordar.

Ritos de boda en Túnez

La boda, tanto en las familias rurales como en las urbanas, constituye el hecho más importante de la vida social tunecina pues el rito matrimonial asegurará la continuidad del grupo. En los textiles de la futura esposa se observan los elementos de luz y sombra.

Las tradiciones ancestrales y las prácticas socio-religiosas hacen de la boda una de las manifestaciones más importantes de la vida. En las poblaciones del sur de Túnez algunos ritos todavía son fielmente observados. Entre ellos hallamos a la joven futura esposa practicando una serie de pasos benéficos, entre ellos tatuajes y pinturas corporales. El día en que se celebrará el matrimonio, la novia es paseada por los caminos de su pueblo en una verdadera "jaula nupcial", instalada sobre un camello o sobre un caballo, si bien en los últimos años han aparecido lujosos coches en reemplazo de aquellos animales. La costumbre indica que la "jaula" sea admirada por todo el grupo, y quienes acompañan fundamentalmente a la novia son mujeres. Le debemos a León el Africano, cronista del siglo XVI, descripciones acerca de esta jaula nupcial, a la cual denomina *Jahfa*. La *Jahfa* simboliza que la joven aún está dentro de la sombra y que no ha completado su destino.

2. Colección Molina – "Cerámicas francesa 1880-1940".

3. Exposición en el Museo de Arte Decorativo – Técnica de Tal – Ruth Corcuera.

La elección de la novia en la sociedad berebere se efectúa dentro del marco de la familia extensa de tipo patriarcal. En orden de preferencia se considera a los primos paralelos, costumbre que en las últimas décadas y debido a los cambios sociales se ha ido ampliando o perdiendo. Se realizan procesiones con cantos de mujeres y ritos en las que están presentes viejos poemas y canciones. Tatuajes, joyas y bordados, tienden a proteger a la joven novia de influencias maléficas escondidas en las sombras.

En paralelo, el mundo masculino realiza sus propios ritos, organizándose los futuros esposos en lo que se denomina “cortes de amor”. Estas implican cantos, poesías y salvas de fusiles al aire junto con músicos y danzarines que acompañan a recitadores, quienes elogian las cualidades de los futuros esposos. En estos cantos de las “cortes de amor” un elemento que se

subraya es el deseo de que los esposos sean generosos y que sus conductas estén guiadas por la valentía y el honor, valores de suma importancia.

Estos casamientos duran varios días y los textiles juegan un rol importante, la forma en que cubren a la novia demuestra el significado de la “oscuridad”, pues sólo luego de haber cumplido todos los ritos ella nacerá a la luz. Los diseños que indican protección para la novia cubren los diferentes mantos que va a llevar.

En este pueblo, encontré con claridad esta arcaica tradición en la cual el matrimonio lograba que los jóvenes entraran en la luz.

Con modestas pero relucientes combinaciones de metal y telas luminosas el tocado de esta novia de Kabul, Afganistán, acude a señalar que entra a la zona de luz.

El valor simbólico de la iridiscencia

Gran parte de Oriente ha mantenido la creencia de la iridiscencia como un valor simbólico-estético. Los textiles asiáticos tornasolados son testimonio de ello, el efecto tornasol está presente en los saris hindúes y en las extraordinarias sedas del sudeste asiático en las cuales se busca el mismo efecto. La danza subraya la especial cualidad de estas telas.

La *iridiscencia* es un fenómeno óptico, producto del ángulo desde el cual se observa cierto tipo de superficie, como sucede con el plumaje del pavo real, el tornasolado del colibrí y el pecho de las palomas, así como las alas de ciertas mariposas.

Los tonos azules iridiscentes en las mariposas y en las aves son un tipo de color



Bordados benéficos en velo de novias del sur de Matmata.



Tocado de novia de Kabul.

particular, pues no son causados por ningún pigmento especial sino por una rejilla en su propia estructura que provoca un efecto visual, del cual resulta un color ambiguo. De allí que hayan sido asociados estos tonos con el carácter jerárquico, como es el caso de chamanes y reyes. A la iridiscencia se la considera un elemento extraordinario.

Diversas culturas intentaron materializar la iridiscencia, buscando reproducir ese sagrado aspecto. Uno de los casos más evidentes lo encontramos en el arte plumario, particularmente en México. Los Códices de los primeros europeos en tierra mexicana nos transmiten la fuerza de los mitos en el

mundo precolombino. El mito de mayor jerarquía fue el de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada. Quetzalcoatl, héroe mítico, surge de las entrañas de la tierra como serpiente y es elevado aún mas allá de las nubes por un ave. Esta antigua creencia nos señala las dificultades que tiene la condición humana para elevarse espiritualmente. Esta dualidad del mundo Teotihuacano llevó a numerosos artistas del siglo XX a centrar su atención en esta “lejana esperanza”, en un mundo en el cual primara lo espiritual. Utopía que se une a las tantas con las que se trató de explicar la visión de un continente ignorado.

Del pasado mexicano se desprende la fuerza que tuvo la iconografía de aves o plumas. Los objetos de arte plumario enviados por Cortés a Europa en 1519 aseguraron corporeidad a un territorio todavía desconocido. Las plumas se convirtieron en materia por excelencia en la representación del mundo americano, quedando fijada en las personificaciones del continente como mujer vestida de plumas. La propia confección de los plumarios textiles ha sido registrada tempranamente. El texto náhuatl del *Códice Florentino* describe a los amantecas, artistas del arte plumario, en la etapa final de sus obras así: “Una tras otra iban acomodando las plumas preciosas, de acuerdo con su apariencia, para que resplandecieran, para que relucieran”⁴. Previamente se las cosía sobre una tela blanda.



Tocado plumario del Moctezuma. Distintas formas de Iridiscencia: Conchilla de Nácar. Cerámicas francesas 1880-1940. Colección Molina. Pelícano de nácar, Lago Titicaca. Iridiscencia: mariposas y picaflores.

4. Russo Alexandra y ots., *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa*, Museo Nacional de Arte, México, 2011.

El arte plumario estaba asociado con el poder. La gran diadema de Moctezuma poseía en ese mundo más importancia que la gran cantidad de orfebrería que se envió a Carlos V.

En otro plano los plumarios solían asociarse al más allá de los valientes guerreros muertos. Actuales investigaciones señalan la articulación entre el mensaje cristiano y los antiguos mitos. Si bien en los primeros momentos de la conquista mexicana se trató que todos los indígenas fueran bautizados sólo con el sacramento de la Confirmación en la fe cristiana, estos guerreros van a tener un nuevo destino; serán guardianes del cielo. Un hecho similar se señala en el mundo andino con el análisis iconográfico de los ángeles arcabuceros.

Luego de la Conquista, prohibidos los ritos sangrientos, el destino de los valientes guerreros mexicanos sería otro. Llegarían a un lugar luminoso que se dio en llamar la “Casa del Emperador”. Dicha casa se describe cubierta por mariposas de oro que representaban las almas de los guerreros muertos en combate. De acuerdo con Sahagún, ellas descendían del cielo a la superficie de la tierra para alimentarse con el nácar de las flores y gozaban de una existencia eterna⁵.

La suntuosidad de alas de plumas verdes y azules de los picaflores, como las de las mariposas iridiscentes, corresponde a la vivencia mítica del héroe Huitzilopochtli. Estos tornasoles abrirán el camino a un

más allá luminiscente o de un gran resplandor, luminosidad que coincide con creencias del mundo cristiano.⁶

Iridiscencia en otro material

Algunas de estas representaciones, a principios del siglo XVII, fueron realizadas en enconchados, técnica llevada a cabo en un material también de carácter excepcional: el nácar.

Sabido es que las conchillas de mar son atrayentes por sus formas, texturas y colores. Su efecto visual radiante se conoce como iridiscencia u opalescencia. Lo sublime de la iridiscencia podemos encontrarlo en las múltiples incrustaciones de madreperla que aparecen en muebles de México o Perú, gracias a la nao de China que realizaba el contacto entre Manila y Acapulco. Dicho contacto comenzó en 1565 y continuó durante siglos a lo largo de la costa del Pacífico.

Las Indias Orientales adquieren una presencia inusitada por la existencia en ellas del viejo prestigio de la iridiscencia. El tornasolado del pavo real, llamado el ánimal de los cien ojos es símbolo de la belleza eterna en esas tierras. Ello nos remite al tema de la inmortalidad en Oriente y coincide con creencias que como señalamos existían en nuestra tierra americana.

Un solo cielo

Pero en el continente americano a raíz de la presencia europea, y del arribo a Oriente de los españoles, se produce un

mestizaje típico de los grandes imperios. Está ampliamente señalada la trasferencia de elementos medievales a la vida americana a raíz de la conquista.

Jacques Le Gof, notable investigador del arte medieval, se pregunta por la dificultad de definir lo bello en su especificidad como es el caso de este arte, puesto que está impregnado por otros elementos que no pertenecen sólo al ámbito estético. La imagen del cielo como un lugar concreto mas allá de las nubes y de toda mirada humana fue omnipresente en el medioevo.

Acudimos a reencontrarnos con la llamada Capilla del Cielo de la Universidad de Salamanca porque está cronológicamente cercana al momento en que los europeos entran a México. Hacia 1465 se abrió la primera biblioteca en la Ciudad de Salamanca, fenómeno tardo-medieval como fue la inauguración de numerosas bibliotecas europeas. Su construcción fue dirigida por los maestros moros Ali Yucaf e Ibrahim y sus pinturas atribuidas a Fernando Gallego (1440-1507), representante de la pintura de raíz flamenca. Se trata de una bóveda astrológica en la cual figuraban los siete planetas, las constelaciones de la octava esfera y los 12 signos del zodíaco. Más allá de la esfera octava se encuentra el límite del mundo perceptivo para los hombres. La novena esfera se considera en la bóveda como la casa de Dios. Esta bóveda salmantina respondía a la tradición bíblica y cristiana. En ella se desarrolla una concepción de los cielos

5. Gruzinski Serge, *El pensamiento mestizo*, Bs. As., Paidós, 2007.

6. Sergio Gruzinski, capítulo “La colonización del cielo” señala la coincidencia de creencias cristiana y precolombina.

como el de una grandiosa página escrita. Esta página podía ser leída e interpretada por los hombres para su propio beneficio. Con su lectura se podía adquirir la perfección. La contemplación estética era una vía para llegar a ella.

Luz y sombra en el mundo andino

Según investigadores del mundo andino, aún se recuerda un tiempo en el cual la

humanidad carecía de luz o ésta era muy difusa o tenue. En algunas tradiciones se afirma que no había sol, en otros que el sol era la luna o que el sol era de cobre, con una luz muy distinta a la actual. En definitiva existía una penumbra permanente, que dificultaba cualquier percepción nítida y precisa de las cosas, una luz azulada, similar al brillo de los metales o del fuego fatuo, que hacía todo borroso, fundiendo todos los colores.

Ideales de belleza

Le debemos a Verónica Cereceda una de las escasas investigaciones acerca de aquello que constituye la belleza en el mundo andino. Los manantiales, las flores de la cantuta, la forma de mirar de una mujer, poseen su propia belleza. Es en la sociedad aymara donde encontramos una gran capacidad de expresiones plásticas que atañen al significado de belleza. El "wayruru", semi-

lla tropical, es considerado un elemento hermoso y de muy buena suerte, su virtud reside en su color rojo con una mancha negra, lo cual para este pueblo une lo bello y lo bueno. Lo opaco y lo brillante de este contraste nos enfrentan nuevamente al binomio luz y sombra.

Cereceda también señala que las simples talegas o bolsas de llevar papas o maíz son un indicio interesante para adentrarnos en la escala cromática de los aymara y en pos de la belleza. Las talegas, incluyen lo que se denomina "kisa", un diseño a modo de franjas que es en sí mismo una escala cromática, pues se ordena de acuerdo a matices de sombra y matices de luz. Pero entre la sombra y la luz, pequeños hilos cuidadosamente elegidos por los tejedores, cortan ese binomio, remitiéndonos al espectro solar. Ello tendría su origen mítico en el arco iris.

Es importante destacar que este ideal de belleza dado por el contraste de luz y sombra no es exclusivo de los aymara dentro del mundo andino, incluso se extiende a testimonios científicamente logrados y lejanos a ellos.

La presencia de kisas se confirma en los hallazgos arqueológicos hechos por la Universidad de San Juan y son correspondientes al período tardío (c. 1100 d.C.). Esos textiles aluden claramente al binomio luz y sombra y en ellos pude observar las mismas variaciones que presentan las kisas actuales⁷.



Talega o costal. Jasimaná. Provincia de Salta. Siglo XXI. Kissa arqueológica. Museo Arqueológico de la Universidad de San Juan



Camisa o Unku Inca.

7. Kisas: bolsas o talegas.

La luz de las kisas podría aproximarse a los resplandores del relámpago y el rayo, de los metales y las piedras preciosas, como también a los ojos de los felinos.

La iridiscencia

Indudablemente, la iridiscencia no estuvo ausente en los Andes. Como presencia cromática o como materia pura en forma de polvos, el color ocupó un espacio en el sistema de sacralidades andinas. Los colores teñidos frente a los colores naturales establecieron los límites del orden y de las jerarquías. El culto al arco iris no es ajeno a esto, puesto que se trata de la mayor representación de la iridiscencia. La versión iconográfica de Santa Cruz Pachacuti Yamqui de la imagen del universo mitológico andino lo incluye. El rayo y el arco iris se encuentran cercanos a los míticos fundadores según la versión que nos dejó el cronista Guaman Poma de Ayala. Los fenómenos celestes, sol, luna y estrellas, se encuentran en la parte superior de dicha representación, mientras que aquellos elementos como el rayo, o el tornasol del arco iris, nos llevan a interrogarnos si acaso el resplandor de estos fenómenos era un atributo de los fundadores del imperio inca.

Los fenómenos celestes tienen un gran protagonismo en el mundo andino. Según el cronista Bernabé Cobo, el resplandor era una forma de participación dentro del culto solar y nos narra que el gran Manco Capac, partió hacia el Cuzco vestido con láminas metálicas que indicaban su naturaleza divina.

Tanto en Mesoamérica como en los Andes existe una estrecha asociación entre el simbolismo cósmico del resplandor y los textiles, que ofrece un balance entre la brillantez y la tactilidad.

La iridiscencia en un tejido andino

Como he señalado, existe una gran relación entre la observación del cielo y la vida cotidiana de los antiguos pueblos americanos. Quizás una de los temas menos explorado sea el de la búsqueda de un color que materialice la síntesis entre lo terrestre y lo celeste.

La primera noticia que tuve del tejido llamado comúnmente “pecho de paloma” fue en la zona del lago Titicaca hacia 1984. Observé a un grupo de comuneros reunidos en círculo cerca de una iglesia en Juli, todos llevaban un mismo tipo de poncho oscuro y, tiempo después, pude analizar un fragmento de dichos tejidos.

Los datos más antiguos de este tejido con un efecto visual particular se lo debemos a Bertonio, quien los ubica en Collagua. Este cronista, lo encontramos en 1596 como miembro de la Compañía de Jesús en América. Su obra fue publicada en 1612 y resulta imprescindible para conocer el tejido andino en esa época. Su *Vocabulario Aymara*, lengua que se hablaba en todo el collasuyo, nos aporta numerosos datos acerca de los tejidos que él conoció.

Gracias a Bertonio poseemos datos precisos sobre hilados torcidos, telares,

instrumentos y procesos textiles. El material utilizado era lana de camélidos o chinchilla, pudiéndose afirmar que hubo poco uso de algodón en estos tejidos puesto que sólo menciona la limpieza de ellos en unkus, camisas, resabios del incario.

Para la fecha precisa en que trabaja este cronista, se utilizaba lana de vicuña, alpaca y lana de oveja. Señala que hilaban con suma destreza, con el tipo de huso que aún se conoce. Existían dos tipos de husos, uno específicamente para hilar y otro para torcer.

Bertonio señala un tipo de tejido poco común que se denominaba “pecho de paloma”, este solía encontrarse en la zona de Pacajes y se caracterizaba por tener la trama de un color y la urdimbre de otro.

El pecho de paloma resistió el paso de siglos. Aquellos comuneros que observé



Textil tornasol “Pecho de paloma”. Compleja técnica de faz de urdimbre con ocultamiento de trama. Alpaca y vicuña teñida.

en Juli parecían tener ponchos negros. Analizando nuestros fragmentos constatamos que se trata de una compleja combinación técnica entre urdimbre de un azul casi negro y una trama de azul muy claro.

El proceso para lograr tan complejo resultado, se debe a varios factores. El primer paso sería correspondiente al momento del hilado. El hilo debe ser de gran regularidad y elasticidad. Según la orientación que tenga el hilado puede calificarse con las letras z o s. Pero la torsión en s (hacia la izquierda) tiene un significado propio, se lo denomina lloque y con él la pieza adquiere una propiedad benéfica. Luego del hilado, el plegado también posee su complejidad. En el caso de pecho de paloma, los hilos previamente hilados y plegados tienen distinto grosor y color. Aquellos que pertenecen a la urdimbre de un azul casi negro apenas dejan entrever un azul celeste más claro y más flojo correspondiente a la trama. Las tramas quedan semiescondidas y sólo a luz solar el reflejo de ellas permitirá advertir que se trata de un pecho de paloma.

El proceso del teñido y la fijación de los colores es muy importante pues de esto dependerá que las piezas mantengan su iridiscencia. Bertonio señala como condición básica para el éxito del teñido “el deseo de hacer bien este trabajo”. Aquello que este cronista del textil nos dice es que, para su época, la obligatoriedad del tejido excelente se estaba perdiendo. En cuanto al

material usado para el teñido de la lana de camélidos, nos proporciona los siguientes datos: “la quesña: es una “yerbecita” que sirve para teñir azul, y el millu: un género de salitre bueno para teñir colores”⁸.

De acuerdo con los tejedores de la zona del Lago, el “pecho de paloma” corresponde a una jerarquía que denota la capacidad de mediador de quien lo lleva. Mediador entre el poder que detenta, otorgado por su comunidad, y su capacidad de hablar en representación de ella frente a elementos celestes.

Dentro de la tradición aymara, Viracocha, ordenador del universo, lo era también del mundo textil. Cuando los europeos llegan a la zona del lago Titicaca hacia 1572, encuentran allí los centros de tejido de mayor categoría, como es el caso del cumbi. Estos centros se encontraban en Millereca y Capachica. En ellos se producía el cumbi de mayor calidad destinado al Inca y al culto solar. Conocemos por las crónicas que, hacia 1572, los ganados aún pertenecían al sol y al Inca, pero luego pasarán a pertenecer a las comunidades.

Quienes dirigían esos talleres eran los cumbicamayoc, grandes conocedores del textil andino y, a la vez, hechiceros. Por lo tanto, se trataba de conocedores de tejidos ceremoniales.

Actualmente se plantea si este tejido de pecho de paloma era parte de las tradiciones textiles precolombinas o bien puede

considerarse de origen europeo. Esto no quita la extraordinaria capacidad textil de los americanos. Es posible que nos encontramos con una herencia de la Edad Media europea, que es en su realidad inseparable de la civilización islámica. Nos remitimos al poeta árabe Ibn Hazm quien escribió en su lengua un libro clásico en la poesía de aquella cultura: “El collar de la paloma”. La influencia de este libro se extendió por toda Europa y sería el origen de la poesía del amor cortés. Estaríamos frente a otra transferencia de la cultura medieval que llega con la conquista.

El arribo de los europeos trajo nuevos contenidos. No dejaremos de mencionar una pieza de singular valor: el Uncu Santo. Se trata de una camisa de estilo andino dedicada al Niño Jesús, realizada con el mayor preciosismo técnico. Está tejido en pecho de paloma y se cree que fue confeccionado a fines del siglo XVI o XVII.

Los siglos transcurridos desde aquellos primeros encuentros y el tejido denominado “pecho de paloma” actual nos sorprende, puesto que es notable que se haya mantenido viva esta particular técnica de la iridiscencia.

Se ha definido al mundo andino como “una victoria del tiempo sobre el espacio”. Su carácter conservador ha sido destacado por arqueólogos y etnógrafos. Se nos aparece como un gran encuentro de diversas culturas. La relación entre los textiles y el mundo actual presenta múltiples facetas.

8. Gisbert, Teresa y ots., *Arte textil y mundo andino*, Plural editores, La Paz, 2006, pp. 78.

Desde la etnografía nos llegan estos testimonios de persistencias que involucran a textiles.

Comunicación y magia

Es Gertrud Braunsberger de Solari quien con dedicación ha buscado información de las prácticas vinculadas al tejido que aún subsisten. Tal es el caso del chumpi, especie de faja tejida, y su actual vigencia⁹.

En la zona del lago Titicaca, encontramos el “chumpi”, faja tanto de uso masculino como femenino. Se la utiliza desde el nacimiento de un niño, ya sea visiblemente o de manera oculta. Es la prenda que ha conservado una mayor riqueza de motivos, incluso de diseños precolombinos. Se le adjudica propiedades mágicas y es un sistema comunicativo ideográfico, tanto es así que si se lleva visiblemente se puede reconocer la posición social de su portador.

En muchos lugares, el día del matrimonio, el novio enlaza a la novia con un chumpi y el lecho de bodas es cruzado con dos de ellos. También, la mujer da a luz sobre un chumpi y los bebés son “fajados” con uno suave para que tenga un buen crecimiento. Desde la adolescencia, las jóvenes lo llevan debajo de la pollera, muchas veces con amuletos prendidos a él, los que están relacionados con cuestiones de amor.

El deseo expresivo que conlleva esta prenda se transmite mediante signos, los que están definidos por el uso de diferentes colores de hilos. Su manufactura es

una tarea exclusiva de mujeres, tradición que se conserva aún. El material con el que se confecciona es lana, originariamente de camélidos y luego se incluyó la de oveja. El telar que se utiliza es muy simple y el ancho de las rayas en colores, así como el número de éstas depende del significado de los diseños.

Algunos de estos diseños se advierten también en otras prendas como llicllas, ponchos, chuspas y pequeñas mantas para envolver ofrendas, las mesas sagradas, y se encuentran en otros materiales como cerámicos y piedras. Uno de estos diseños es el llamado “jesa champi urpi”, que revela el pensamiento dual propio del mundo andino. Su nombre significa nido, hoja de arbusto y paloma, representa un símbolo que alude a la unión matrimonial y, de acuerdo con lo que nos ha llegado por transmisión oral, remite a una leyenda en la que los amantes fueron transformados en palomas y éstas crearon importantes elementos como los manantiales, los que son parte de aquella geografía sagrada.

Gertrud B. de Solari también ha ahondado en la cuestión de los quipus, forma de registro contable del incario, que gracias a trabajos como el suyo nos permiten conocer que se trataba de una forma de registro mucho más abarcadora. Los nudos que conforman los quipus pueden ser considerados ideogramas, los que dan cuenta de momentos como celebraciones importantes para la comunidad. Así, también incorporaron ideogramas propios

para las fiestas de Pentecostés y San Juan. Incluso, los quipus pueden estar incorporados a algún tipo de prenda de carácter ceremonial, aunque resulta difícil hallar estos ejemplares debido a que solían ser enterradas o quemadas.

En el sur del territorio de la actual Argentina, se encontraban los habitantes que hoy denominamos grupos étnicos indiferenciados. Actualmente entre ellos están aquéllos que abarcativamente llamamos mapuches. A ellos les debemos datos con respecto a la búsqueda de un color simbólico que está más allá de todos los colores. Usualmente el campo o pampa era roja para los guerreros, azul para los jefes tribales, **loncos**, y un lugar sin color que está más allá de cualquier escala colorística para seres privilegiados. Tal es el caso del poncho del General San Martín cuyo campo es blanco puesto que simboliza el ayon.

Una estética de la alteridad

Consideramos que el tema de la belleza, pese a que nuestra apreciación se basa sobre conceptos puramente occidentales, nos permite acercarnos a otras visiones del mundo.

En el proceso de una cultura confrontada con otra, no sólo hay subordinación, existen apropiaciones, sean obligadas o simplemente voluntarias. Recordemos que durante la presencia española, hubo reglamentaciones sobre usos de la vestimenta. Pero inclusive la reglamentación ha dejado entreabierta una posibilidad muy amplia de reinterpretaciones y apropiaciones de diseño que, como en

9. Braunsberger de Solari, Gertrud, *Seminario internacional Kipus y Kipucamayos. Historia y evolución*, UNMSM, Lima, 1988. Agradezco sus comunicaciones personales.

otros ámbitos, pone de relieve confrontaciones de sentidos. A simple vista la apropiación espontánea se da con frecuencia en nuestro mundo contemporáneo.

Reflexiones finales

La cultura planetaria exige una búsqueda de las raíces comunes entre los hombres, incorporarnos a la investigación de una estética de la alteridad.

En la actualidad de nuestro continente conviven viejas herencias precolombinas y otras medievales, con la postmodernidad. Son diversas apreciaciones de la belleza.

Contemporáneamente al arcaico binomio luz y sombra, encontramos otros parámetros de belleza. Una belleza que no está dada exclusivamente por la materialidad sino que es referencia de lo trascendente. Por ello es que la boda celebrada en la africana Túnez, el arte plumario de los mexicas, el pecho de paloma andino, y el ayon de los mapuches, están distanciados sólo en apariencia. El tejedor berebere, los amantecas, los cumbicamayoc y figuras como la de Whistler son todos mediadores.

De acuerdo con el poeta Murena, la obra de arte es “una escritura cifrada, en la que quedan vestigios de la operación del arte”¹⁰.

Hemos recorrido distintas épocas en que el textil tuvo y tiene un papel de mediación. El tejedor es un mediador entre la materialidad que maneja y sus creencias; un comunicador de su ideal de belleza.

10. Murena, pág. 58.

Bibliografía

- AA.VV. (2000): *El retorno de los ángeles*, Catálogo de la muestra en el Museo Isaac Fernández Blanco, Bs. As., Editado por la Unión Latina.
- AA.VV. (2011): *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa*, Exposición en el Museo Nacional de Arte, Coloquio internacional: Luces y sombras en las artes: la plumaria en diálogo (Marzo de 2011), México, Instituto Nacional de Bellas Artes México. www.bellasartes.gob.mx
- Aymara – Bolivianische textilien. Historic aymara textiles, Catálogo de Exposición, 20 de noviembre de 1991 - 26 de enero 1992, German Textile Museum Krefeld.
- Cobo, Bernabé (1964): Serie Biblioteca de autores españoles, Madrid, tomo II.
- Bernard, Carmen y Gruzinski, Serge (1993): *Histoire du nouveau monde*, París, Fayard.
- Braunsberger de Solari, Gertrudis (1988): *Kipus y kipucamayocs: historia y evaluación*, Seminario internacional, 19-22 de octubre de 1988.
- Braunsberger de Solari, Gertrudis: *El chumpi en el sistema comunicativo andino, El simbolismo de las figuras en las fajas de la tierra peruana*. Inédito.
- Brion, Marcel (1974): *Splendeur de L'Orient*. Enciclopedia de la Civilización, Academie Française. Tomo I.
- Cerámicas francesas 1880-1940, Colección Molina, Catálogo de una muestra en el Museo Nacional de Arte Decorativo, 16 de mayo - 2 de julio de 2006.
- Cereceda, Verónica (1987): “Aproximaciones a una estética andina: de la Belleza al Tinku”, en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Hisbol.
- Cereceda, Verónica (1990): A partir de los colores de un pájaro, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, nº 4.
- Corcuera, Ruth, “*De Arraigos y Desarraigos*” en *Temas de la Academia*, Pág. 105 – 121. Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes. 2008.
- Corcuera, Ruth, Investigación, Muestra y conferencia acerca de “*La técnica de tejidos en cintas de plata: técnica de Tâl*” y “*Textiles, testimonio de cruces culturales*”. Museo de Arte Decorativo. Bs. As. Octubre/noviembre/diciembre, 2008.
- Corcuera, Ruth: *Djebinniana. Un pueblo de tejedoras*, Inédito.
- Derrida, Jacques (2003): *El siglo y el perdón - Fe y saber*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- Dujovne, Marta: *Los enconchados de la conquista de México*, Catálogo de la muestra “Los enconchados de la conquista de México”, Noviembre 1997 - Enero 1998, México DF, Museo del Carmen.
- Gisbert, Teresa (1999): “*El paraíso de los pájaros parlantes*”, La Paz, Plural Editores / Universidad Nuestra Señora de La Paz.
- Gisbert, Teresa (2003): “*Textiles en los Andes Bolivianos*”, La Paz, Agencia boliviana de fotos / Fundación Cultural Quipus.
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia y Cajás Martha (1987): *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Plural Editores.
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia y Cajás Martha (2006): *Arte textil y mundo andino*, tercera edición, La Paz, Musef Editores.
- Gruzinski, Serge (2007): *El pensamiento mestizo*, Bs. As., Paidos.
- Ibn Hazm de Córdoba (1952): *El collar de la paloma*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones.
- Kristeva, Julia (1988): *Étrangers à nous-mêmes*, París, Ed. Gallimard.
- Le Goff, Jacques (2008): *Un moyen âge en images*, París, Ed. Hazan.
- Leroi-Gourhan, André (1984): *Las raíces del mundo*, Barcelona, Ediciones Juan Gránica.

LAS OTRAS BELLEZAS

Louis, André (1990): *Le mariage traditionnel tunisien*, Edición C. R. B. D.

Madrid de Zito Fontán, Liliana; Torres, Graciela F. y Outes Coll, Diego. (2003): *El arte textil en el Mundo Andino*. Gofica Editora. Salta

Martínez C., José Luis (1992): "Luces y colores del tiempo Aymara", en *Colores de América*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco O'Higgins.

Martínez Frías, José María (2006): *El cielo de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Murena, H. A. (1984): *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa.

Phipps, Elena (2000): "Tornesol": a Colonial synthesis of European and Andean textiles traditions, en *Seventh Biennial Symposium de la Textile Society of American*, Nueva York.

Phipps, Elena; Hecht, Johanna y Esteras Martín, Cristina (2004): *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork 1530-1830*, Catálogo de una muestra en The Metropolitan Museum of Art, New York.

Pinedo, Concepción y Vizcaino, Eugenia (1977): *La cerámica de manises en la historia*, León, Editorial Everest.

Simpson, Marianna S. (1983): *L'art islamique*, Paris, Flammarion.

Siracusano, Gabriela (2005): *El poder de los colores*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Steiner, George y Spire Antoine (2000): *Barbarie de l'ignorance*, Ed. L'aube, París.

The Peacock Room comes to America, Catálogo de la Freer Gallery of Art, Washington DC., 2011-2013.

Dra. Ruth Corcuera. Egresada de la Universidad de Buenos Aires y doctora en Historia por la Universidad Católica de Lima, Perú. Desde 1970, su tema de investigación es el tejido popular andino. Ha recorrido los principales centros textiles de América, Europa, África y Oriente. Entre sus publicaciones figuran *Herencia textil andina* (1987), *Gasas prehispánicas* (1987), *Azul sagrado* (1991), *Ponchos de las tierras del Plata* (2000), *Posibles tradiciones textiles africanas en el mundo andino*, *Presencia y negación* (2001), *El Arte del Algodón en Catamarca 1910-1961* (2005), *Mujeres de Seda y Tierra* (2006). Tuvo a su cargo el periodo prehispánico en TEMAS, Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia, de la Academia Nacional de Bellas Artes (2000), Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes, "De arraigos y desarraigos" (2008), Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes, "Entre lo efímero y lo perenne" (2009), "La Cultura del Monte en el este Catamarqueño" en Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes (2010). En "Arte de las Pampas", Capítulos: "Diseños y colores en la llanura", "Tejiendo nuevos senderos" y "Compartiendo Observaciones" (2010). Miembro de la Comisión de Cultura de la Feria del Libro. Dirige el Área de Antropología Cultural de C.I.A.F.I.C. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Premio Olga Amaral otorgado por Textil Forum y la Red Virtual de Tejido Europeo (2009). Miembro de Honor de la Fundación Miguel Lillo (2011).

Mirada antropológica sobre la belleza

MARÍA CRISTINA DASSO

Resumen

El análisis de lo bello requiere revisar los conceptos centrales que desde la antigüedad se han expresado al respecto. La belleza se erige como un valor capaz de ser aprehendido en las cosas bellas. Tal aprehensión obedece a la naturaleza ideal de la realidad – unida a valores trascendentales como lo bueno, justo–, o a su entidad como valor objetivo que ordena la valoración estética. El humano posee una disposición o facultad para la captación de lo bello, sea un bien natural o artificial. Aquí se inserta el debate sobre el arte, concebido como imitación o recreación. De igual modo, se ha juzgado que la valoración estética se puede asentar sobre una capacidad de respuesta frente a lo agradable (el deleite) o lo desgradable. En este contexto, criterios como el del gusto adquirieron preeminencia en relación con el juicio estético. Las normas de depuración ética y estética que guiaron la proporción como exclusivo camino a la belleza fueron también enfrentadas con nuevas perspectivas donde el conflicto con lo feo, lo extravagante y lo extraño se volvieron materia de reflexión y apreciación estética, capaces de incorporar en su campo las expresiones apartadas de la perfección interna o externa. En el decurso del debate que se resume en unos pocos temas, queda vigente e indiscutido que la belleza es accesible en las oportunidades en que se percibe una cualidad simbólica; esta cualidad permanece inalterada en el transcurso del tiempo y el espacio.

I. Planteos en torno a la belleza y lo bello

El valor estético es el valor de lo bello. “En él se destaca una provincia especial: la del arte. Distinguimos entre lo bello natural y lo bello artístico, este último es producido por el hombre” (Windelband, *Einleitung in die Philosophie*, Tübingen 1914:365 cit. Hessen, J. 1970:631).

La vivencia estética de lo natural se produce en dos formas. Una, a través de elementos aislados de la naturaleza, como colores, líneas y movimientos bellos, fenómenos simples que nos hacen experimentar valores estéticos. Otra, mediante una impresión estética total de la naturaleza. Esta última lleva a experimentar valores estéticos superiores, en tanto se entiende a la naturaleza de modo análogo al de la obra de arte, en el sentido que a través de esa forma se nos ofrece un contenido ideal merced a la re-creación. Por esta razón resulta que la naturaleza es fuente de inspiración y estímulos estéticos que vuelca en el lenguaje del arte (Hessen, *loc.cit.*).

En este contexto, numerosos pensadores han coincidido en que, por una parte, hallamos en lo bello el fenómeno relativo a la presencia del dato metafísico en lo sensible (Eco U. 1997). Por otra, es bien reconocido que la belleza interpela y emerge en una percepción específica que las personas experimentan.

De modo que, a grandes rasgos, hay una línea tendiente a subrayar el *valor* que hace que una cosa sea bella en tanto participe de éste –aspecto que supone un deber contemplativo dirigido a descubrir una materialidad dotada de signos trascendentales–, y otra línea que enfatiza en la humanidad una íntima disposición tendiente a la búsqueda y plasmación de la belleza.

En el primer ámbito, Platón reflexiona sobre el tema de la Belleza reuniendo el pensamiento griego hasta su tiempo. Hace suyo el concepto de Pitágoras, donde la belleza resume la armonía y proporción. También toma el concepto original de *esplendor*, según el cual la belleza reside en una luz ininteligible de la cual el mundo sensible es un asidero que permite su intuición (como aproximación): “*de la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay valioso en las almas no queda resplandor alguno en la imitación de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros, les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado.*” (Platón, *Fedro*)

Para Platón la belleza reside en un asiento independiente de lo físico. Posee un carácter ideal o abstracto, que se halla, por ejemplo, en la belleza de las formas geométricas. La belleza de la proporción y la geometría es un cosmos más allá del alcance humano, dispuesto para ser contemplado. Así, la belleza se basa en el orden, la totalidad, la unidad. “*La belleza pura es belleza armónica e irradiia armonía que emana del equilibrio entre forma y contenido: ni el contenido ahoga a la forma, ni la forma sofoca al contenido. A ello corresponde también el efecto anímico de la belleza*” (Hessen, *loc.cit: 632*). La reflexión sobre la “estética de la proporción” o la armonía de las partes,

habría de prolongarse en el tiempo: “*Lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas.*” (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*)

En el contexto medieval, Santo Tomás destaca que la proporción excede la correspondencia cualitativa para afirmarse como correspondencia esencial entre materia y forma; de modo que, si dicha correspondencia se vulnerase, la forma misma desaparecería. Se trata de la noción de *Kalokagathía* de la Antigüedad clásica, que funde lo bello con lo bueno¹. Concurrentemente, el juicio sobre la belleza apreciable en un objeto u obra obedece a criterios éticos y técnicos que fueron desarrollándose durante la Antigüedad y la Edad Media en relación con el arte.

Resulta elocuente al respecto, recordar esquemas tales como el de *La Divina Proporción*, de Luca Pacioli (1497), donde el franciscano conjuga la proporción matemática con la belleza y la técnica artística.

Como se ha mencionado, los valores de *kalokagathía* representan la evocación o reflejo del *areté* o perfección de una sociedad.

En contraste con esta perspectiva, hallaremos que la belleza puede también trasuntar la ambigüedad de lo potente (el trasfondo de *lo santo*), aunando la noción de repug-

nancia, temor y fascinación (afectando al subjetivismo humano como paciente, no ya en contemplación sino en estupefacción). Pero retengamos ahora cómo el impacto de lo bello en el espíritu humano se convirtió en materia de pensadores que se sumergieron en la esencia de lo bello como paradigma, en tanto que otros reflexionaron más bien en torno de la experiencia subjetiva a la que daba ocasión.

“*Si bien es cierto que belleza y fealdad, sin más aún que dulzura y amargura, no son cualidades de los objetos sino que pertenecen enteramente al sentimiento interno o externo, hay que admitir que existen ciertas cualidades en los objetos que están adaptadas por naturaleza para suscitar esos sentimientos específicos. (...)*” (Hume, D. *Ensayos morales, políticos y literarios*)²

Los desarrollos que fueron anteriores y contemporáneos a Hume ya producían asertos de suma importancia en referencia a la actitud estética. Entre ellos, el tema relativo a la sensibilidad o el *gusto* referido a la belleza. Sus planteos nos sitúan en territorios que lindan con el concepto de “arte”, ya que se alude al motor que elabora el juicio respecto de que sea bello y, a la vez, objeto de arte. En este contexto, la reflexión sobre el gusto involucró a la facultad subjetiva, innata (como el P. Andre, *Essai sur le Beau*, 1741) para juzgar las cualidades objetivas de una obra

1. El ideal contenido en la expresión “*kalos kai agathos*”, “lo bello y el bien”, involucra una noción amplia de “bien”, incluyendo la verdad, la libertad y la justicia; donde hay una correspondencia etimológica cifrada en “*agathos*”, que expresa las nociones que van adquiriendo un relevante desarrollo en la historia griega. (Asís Garrote, 2003)

2. Para Hume, aunque la belleza no depende de una idea universal por encima de los sujetos o de reglas *a priori*, hay un elemento objetivo que consiste en que la belleza de una obra se corrobora a lo largo del tiempo y en distintas sociedades. Los críticos son responsables de proporcionar “un criterio verdadero de una uniformidad considerable de sentimiento entre los hombres, de la cual podríamos derivar una idea de la belleza” (p 54). Semeja la afirmación que señala que “*la mejor teoría de la belleza es su historia. Pensar en la historia de la belleza significa concentrarse en su despliegue en manos de comunidades específicas*”, Sontag, S. 2003. “Un argumento sobre la belleza” en *Letras Libres México*.

de arte. También se abarcaron las tendencias y las preferencias de una época, de un grupo o de una sociedad en materia de arte. Hubo quien sostuvo que el gusto es materia de individualidad (Montesquieu, *Ensayo Sobre El Gusto*), o de entidades colectivas. Se afirmó que es una facultad (Shaftesbury en *Características de los hombres, las costumbres, las opiniones, las épocas*, 1732), o que consiste en una simple apreciación (la facultad de juzgar un objeto mediante el deleite o la aversión, según Kant), próxima al *sensus communis* (cf Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 1999 Ariel, p.1534-1535)³.

Los criterios como el “gusto” suponen que el arte no se dirige directa y solamente a los placeres de los sentidos, sino que debe ser filtrado a través de normas y criterios capaces de discriminar qué sea arte y qué se aparta de las acordadas codificaciones en la expresión artística, pictórica, musical. El “gusto” define la tendencia socialmente ordenada hacia el reconocimiento de lo bello⁴. Originado como tema en el siglo XVII, el gusto florece como fenómeno de aceptación o rechazo estético en las cortes europeas del siglo XVIII. Aunque hubo tentativas posteriores de restauración del criterio hasta la primera mitad del siglo XX, no gozó del decisivo lugar de su origen.

Se consideró que la misma Estética tuvo por meta formar el gusto del público. “*El gusto* –escribe Voltaire– *se forma insensiblemente en una nación que no lo tenía, tomando poco a poco el espíritu de los buenos artistas.*” Es decir que hay una connotación pedagógica en el gusto, formando en sus criterios al espectador de una obra de arte. En este contexto y siempre entre los pensadores del siglo XVIII, el conde de Shaftesbury consideraba que el predominio de los elementos subjetivos (cifrados en la emoción como único correlato subjetivo de lo bello) eran síntoma de la crisis de su tiempo y dejaba de lado la función valorativa de la belleza, es decir, el gusto (Arnau Palter, P., 1997:161-162).

Kant, como E. Burke (1757) distinguió el *gusto* –el juicio que se realiza según un ideal de la belleza y se aplica al deleite– y lo *sublime*, que se halla cuando la belleza sensible se anonada ante la grandeza, simplicidad y su carácter elevado e incommensurable (Ferrater Mora, 1999: 3393-3395 sobre Kant, E. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764). La sensibilidad que guía y capta una y otra expresión es distinta. De hecho, lo sublime se opone a lo bello, ya que en lo sublime el contenido “hace saltar” (Hessen, J. *loc.cit.* 633) a la forma por la ilimitación y la totalidad.

Kant deja de lado la idea de la perfección interna de la belleza, ya que destaca que las cosas no son bellas en sí mismas, sino que su impresión en nosotros es la que las hace, eventualmente, “bellas”. Para el filósofo, la universalidad del juicio estético proviene de un estado suprasensible, pues se basa en leyes naturales desconocidas que son comunes a la naturaleza humana⁵. Las ideas estéticas excitan el pensamiento sin un conocimiento conceptual y, precisamente al apartarse de una estética racional, la formulación kantiana le otorgó asimismo autonomía a la estética contemporánea. En suma, el símbolo es, en el pensamiento kantiano, la representación intuitiva de aquello en donde no tenemos concepto, y una vía de acceso no teórica a lo suprasensible. Es de interés advertir cómo Schelling, en esta línea, introduce el símbolo en su sistema conceptual⁶ y afirma que el símbolo es la síntesis de dos opuestos: el esquema y la alegoría, siendo el esquema una representación general que significa lo particular (como las palabras que, aunque son generales designan entes particulares), mientras que la alegoría manifiesta que lo particular significa lo general como ocurre cuando una flor representa a la primavera. En el símbolo (síntesis de esquema y alegoría) lo general y lo particular son absoluta-

3. La noción del gusto fue ampliamente tratada en su sentido estético, y excede a la economía de este trabajo señalar los desarrollos en los diversos países como España (*Razón del Gusto* Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (1726-1740). Madrid 1778, Real Compañía de Impresores y Libreros), lo mismo que en Italia y Francia desde la segunda mitad del siglo XVII, y en Alemania desde principios del siglo XVIII.

4. Esta razón fundaría el fenómeno de desfasaje del reconocimiento: por ejemplo, el rechazo del gusto contemporáneo hacia artistas que fueron, posteriormente, objeto de reconocimiento.

5. Esta capacidad humana de ser suscitada de forma contradictoria por lo sublime (por ejemplo en la fascinación), es, según Schiller, evidencia irrefutable de la autonomía moral del hombre.

6. Cf. Schelling 1949, p. 55. Schelling combina la oposición símbolo-esquema de Kant con la oposición símbolo-alegoría de Goethe. Aunque de hecho no mantengan estrictamente los sentidos que dan Kant y Goethe a esos conceptos.

mente uno, como ocurre con la mitología y con la poesía, que imponen concebirlas en forma simbólica.

Ya después de Baudelaire –para quien el gusto no reside en lo natural, como afirmaba Diderot (1765 *Essai sou la peinture*) sino en efectuar el juicio estético acorde al tiempo moderno que se atraviesa–, el gusto ya no resulta incompatible con lo desagradable, sino que implica la posibilidad y/o la necesidad de ir contra corriente de la belleza “oficial”, “lo bello extravagante” (Puerta, F. 2005:16). En ruptura con el espíritu del siglo XVIII, la estética rechazó el criterio del gusto, por considerarlo una aproximación superficial y exterior al arte: “*Los grandes caracteres, las grandes pasiones pintados por el poeta resultan sospechosos al gusto, su apego a lo curioso no encuentra en ello nada interesante. El gusto retrocede y desaparece ante el genio*”. El genio, pues, emerge como concepto decisivo. Esta tendencia sería ampliamente desarrollada en el Romanticismo y aun se acentúa en el siglo XX, hasta el punto que en ocasiones el gusto resulta irreconocible en artistas: hace su aparición cierta paradoja que reside en un sujeto que se manifiesta cada vez más incapaz de captar la calidad de obras a las cuales no se puede, sin embargo, negar su valor. Cuadros, novelas, obras musicales parece que se han ido distanciando de la categoría de gusto para ser calificados como *arte*.

Notablemente, como se advierte en *lo sublime*, en los temas tratados en el campo de la belleza se halla también el deslizamiento a la inmensidad de la naturaleza y el horror. “*Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir*” (Domínguez Palomo, 2010).

Lo sublime, sea en las versiones kantianas u otras, es accesible a través de lo que juzgamos “bello” y, especialmente, parece accesible mediante la valoración estética directa e inmediata.

El Romanticismo cristalizaría una nueva vivencia de la belleza en distintos aspectos: De una parte, herederos del idealismo kantiano, los románticos privilegiaban la idea del lazo del individuo con el arte, al modo del «genio» –el arte es la expresión de las emociones del artista ante la naturaleza capaz de despertar el sentimiento, la pasión–, vividos individualmente para volcarlos como expresión esperablemente comunicable a otros como “arte”.

Al mismo tiempo, habría nuevas valoraciones de las modalidades subjetivas de expresión capaces de retomar lo sublime, de gran predicamento en el romanticismo. Su ingreso en el campo de lo bello se realizó desde la esfera de lo oscuro, lo tenebroso, lo irracional, que para los

románticos se vuelve tan válido como lo racional y luminoso. Es decir que la noción de la belleza incorpora su faz ambigua, capaz del grotesco y lo macabro, como *otra cara de lo bello*. El mundo representado se carga de nuevos sentidos, revela significaciones sorprendentes. Es decir que lo bello trae a escena símbolos nuevos.

“The much vaunted iconoclasm of modern art is a reaction to the materialism of 19th and 20th century Euroamerican culture. Modern artists have frequently rejected receiving cultural values and styles and have been forced to fall back on their own visions and insights which are communicated using new and often esoteric symbolism (see Redfield, 1971:47-48; Read, 1960). Modern artists are frequently the agents of the process of “creative mythology” (Campbell, 1968:4) which is no longer subject to the tyranny of historical styles and standards.” (Laughlin loc.cit)

Montero Pachano (2005, 58-69) considera este aspecto y señala a Gadamer (1991) analizando la *actualidad de lo bello*. Se estudia la cualidad simbólica que refiere a algo omnipresente, en vacíos o hiatos (Cassirer, E. 1978) que la humanidad experimenta en su ser. Por el símbolo se accede a la capacidad de “actualizar” o hacer presente lo que intuitivamente se comprende como “ausencia”; se trae al mundo, mediante el símbolo, la eventual superación del hiato entre el hombre y el mundo.

“Se podría decir, siguiendo a Gadamer, que hay en el antiguo y original uso de las palabras “símbolo” y “alegoría” ya un germen de la oposición de los Románticos. La alegoría forma parte de la esfera del habla, del logos, y es una figura retórica o hermenéutica. En cambio; el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene “significado”. En otras palabras, el símbolo vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, la tessera hospitalis. (...) Allí radicaría la diferencia. En palabras de Gadamer, “el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible. (Bertucci, A. 2006)

Es aquí donde lo simbólico *representa* el significado, no *remite* a él. La imagen estética tiene para Gadamer un «ser propio», que hace *ser* lo que representa, expresando del origen de la representación más de lo que aquél pueda decir por sí mismo (Gadamer 1960). En este sentido, Gadamer halla que el arte suspende el tiempo. Hay una permanencia que resalta en el automovimiento, hay una “fiesta” o celebración –también podríamos decir un ritual– en la producción del arte, que devela su esencia, cual es asomarse a lo eterno (Argullol 1991).

En definitiva, Gadamer lida con el lugar antiguo de comunidad de arte y auto comprensión colectiva del artista, y el tiempo moderno en que el arte deja de ser tal para volverse autoconsciente⁷. Para él, “en toda obra de arte hay algo así como, *imitatio* (...)”⁸. La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas” (Gadamer 1991:92-93).

La independencia del arte como parte de la red simbólica sostenida por Gadamer sería compartida por Cassirer, para quien el arte –al igual que el lenguaje, el mito y la religión– “no es la mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad.” (Cassirer, E. 1978: 130)

II. Belleza, sociedad y cultura

En la intersección de belleza y símbolo se erige el fenómeno significativo para todos los hombres que desde tiempos paleolíticos lo captaron y produjeron belleza. Cuando belleza y símbolo confluyen, hallamos un fenómeno que en Occidente se tiende a englobar como “arte” –aun cuando los etnógrafos saben cuán difíciloso es hallar un término y un dominio que designe al *arte* en las

culturas indígenas– en el sentido de objetos expuestos para su exclusiva apreciación estética.

Arte y símbolo funcionan juntos en altos grados de abstracción, ubicados en distintos puntos del *continuum* desde la abstracción representativa hasta el extremo de abstracción asociativa (Laughlin, Charles 1998)⁹. El proceso de diálogo manifiesto entre esferas ordinarias y extraordinarias de la vida social sigue vigente en muchas sociedades humanas, y el núcleo cosmovisional de su simbolismo es transmitido junto con sus objetos materiales y sus técnicas precisas. Mucha de esta expresión doblemente significativa es lo que en la actualidad se cataloga como “arte étnico” que, en rigor subraya un vínculo esencial de la representación del mundo y lo metafísico, el cual atraviesa el tema de lo bello. Hay aquí dos perspectivas que abonaremos:

- 1) De una parte, en el mundo global posmoderno, el arte (como búsqueda y plasmación de lo bello) ha apelado al ecletismo, la multiculturalidad y la búsqueda de exotismo. Así, se indagó en la cultura popular en busca de sus raíces más hondas, inclusive aplicando a la sociedad contemporánea criterios “antiestéticos” como vigencia de lo anómalo. Ha habido una búsqueda de plasmaciones culturales que ingresan

7. Al respecto, en un escrito a propósito del tema, J. Ortega y Gasset deplora el corte entre el arte y el público al abandonar todo vestigio imitativo (1925) y analiza el arte de vanguardia desde el concepto de «sociedad de masas», donde el carácter minoritario del arte vanguardista produce una élitización del público consumidor de arte. Adelanta, en este sentido, las variables de arte y consumo que más adelante elaboraría Bourdieu. (1999)

8. Cassirer, al respecto, considera a la imitación el instinto fundamental del hombre que en el arte sublima la realidad deteniéndola indefinidamente en el espacio y el tiempo.

9. El autor refiere este continuum para expresar el punto de partida de lo que se expresa artísticamente, sea generado fuera del individuo y repercutiendo en su interior, sea endógeno y partiendo hacia “afuera” de sí como expresión abstracta.

en la alta cultura para legitimarse desde los criterios estéticos que siguen imperando como “gusto” (Bourdieu *loc.cit.*). Así redefinidas, esas expresiones vuelven a su lugar de origen como materia de consumo a diversos niveles.

Este aspecto es consistente con la sociedad mediática que da, recibe y consume como totalidad, alimentando un circuito interno que se produce en el espacio (de las distintas clases o sectores sociales) y en el tiempo (tomando y retomando, resignificando obras pasadas).

- 2) Por otra parte, las sociedades tradicionales, en la ocupación por producir objetos en su entorno, ejercen sus propios criterios en el circuito de su comunidad, como así también manifiestan el esfuerzo e interés en aprehender los criterios de lo que se les exige como objeto de consumo. Sus complicadas síntesis afectan a la noción de lo bello. Consideraremos, al efecto, algunos aspectos de sociedades chaqueñas.

III. La estética y los sentidos, los significados de la belleza entre los wichí

En una sociedad descendiente de grupos cazadores recolectores chaqueños, como es la wichí podemos apreciar los procesos estéticos en el tejido de malla¹⁰. La elaboración de bolsas de malla es una actividad individual femenina que refleja

y resume un universo de representaciones colectivas. Revela una ornamentación variada de motivos abstractos¹¹ y geometrizantes¹² de gran persistencia, en torno a cuyo reconocimiento hemos indagado entre 2004 y 2010.

Imitación y Proporción

Millán de Palavecino (1969) indicaba “*las interpretaciones de los dibujos de bolsa de red (...) corroboraron que los dibujos y los nombres con que se los designa respondieron a indagaciones cumplidas con anterioridad en un total de identificación*”.

En nuestro caso, distintos grupos de mujeres wichí fueron solicitadas para reconocer los motivos de las bolsas, tales como *chenhu lechutey* (oreja de mulita), *latajtoj* (cuero de ampalagua), *chitanhi tohes* (caparazón de tortuga), *wonlhoj lewu* (lomo de suri), *nuku telhuy* (ojo de lechuza), *letseni lhuy* (semilla de chañar). Con respecto a este último, un problema de proporciones entre las mujeres lo generaba la identificación, pues la altura de la semilla representada era excesiva, lo que les daba la seguridad de que no era semilla de chañar.

Otras mujeres la identificaron, siempre a partir del desconcierto por la altura de la figura, como *tuna lhuy* (fruto de tuna).¹³

Otro ejemplo de desproporción fue el probable diseño de *lefewis* (dedos), que fue

mostrado y criticado por las interrogadas, por ser *demasiado largos*. Es decir que, en la realización del motivo, la alteración de las proporciones anula la identificación del mismo.

Es interesante también el hecho de que las unidades mínimas que se han propuesto abstractamente como *unidad de diseño* (cf Montani 2004), en la práctica generan confusión en las mujeres. De hecho, dichas unidades han sido tomadas directamente como otro motivo diferente, o como dibujos sin sentido, que no son semilla “*de chañar ni nada*” (*sic*). La precisión al respecto es de importancia, ya que en otra casa, por ejemplo, las mujeres indicaron que lo que antes habían consignado como *chenhu lechutey* (oreja de mulita), en verdad era *hukatsaj lechutey*, orejas de un armadillo de mayor tamaño. Las mujeres de la última referencia sabían realizar ambos motivos y corrigieron sin dudas el nombre.



Bolsa de malla

10. Al respecto vide Millán de Palavecino, Von Koschitzki, Dasso y Barua, Montani, Alvarsson, etc., cuyas obras se hallan en la Bibliografía.

11. Cuanto menos, lo que Occidente calificaría como abstracto (cf. Laughlin *loc.cit.*)

12. Los dibujos se van formando con los diferentes colores del hilo, generando bandas, quebradas, rombos, triángulos, hexágonos, pentágonos, octógonos, trapecios, grecas y ajedrezados. Normalmente el fondo está dado por el color claro natural del hilo de chaguar.

13. Cf. Millán de Palavecino, M. D., 1944, “Forma y significación de los motivos ornamentales en las llicas chaqueñas”, en *Relaciones* vol. 4, láminas III, IV, V.

Por último, consignamos una bolsa que sumió en debate a un grupo de mujeres que, finalmente, no pudieron atinar un nombre del motivo:

Es claro que, en estas comunidades, el motivo deja poco espacio a la libertad individual de diseño –entendido como un juego con los cánones–, alcanzando un punto donde se rompe el vínculo interpretativo.

Everyone knows what their society's art means, for they have been exposed to the imagery from childhood, and have learned a repertoire of meanings associated with forms of drama, dance, masks, paintings, and so on, which are part and parcel to a traditional society's mythology (Berndt, 1971:104; Burnham, 1971; Dissanayake, 1988). Styles of traditional art are typically quite conservative (Redfield, 1971:48), and artists within these traditions are fairly limited as to the degrees of freedom they may enjoy in creating new forms of expression (Berndt, 1971:102). (Laughlin loc.cit)

Es preciso destacar que, en estas comunidades, los dibujos refieren tanto a la vida cuanto al mito del mundo wichí. Por eso, indagar en los motivos es una modalidad que, a través del relato o las referencias míticas, permite acceder del modo más directo a una serie de sentidos que giran hasta hoy en torno del complejo de las bolsas de chaguar. Uno de los sentidos tiene relación con lo que hemos desarrollado como *imitatio*.

En efecto, un elemento de especial importancia reside en que los motivos congregan una abundante cantidad de representaciones como *huellas de los animales del monte*. Plasmando la textura de sus cueros, caparazones, patas, etc., este aspecto fue específicamente afirmado en dedos de carancho, araña, panza de víbora, y los dos dibujos de la tortuga: *chitani toj* (caparazón de tortuga) y *chitani toj lhihey*, representación del borde del caparazón de tortuga. Más específicamente aún, *hwala lenoyij* y *mawu noyij*, respectivamente “huella de puma y de zorro”, se concentran en las huellas.

En este contexto, ya Millán de Palavecino (1973:69) indica “*Una serie de referencias concretas durante las indagaciones sobre el tema del tejido que manufacturan las mujeres matacas me llevó al convencimiento de que era necesario ahondar sobre el tema, para rescatar elementos que subyacían en los diálogos pero que evidentemente estaban estrechamente vinculados en relación con tabúes, creencias o hasta integrando parte de un relato mitológico*”.

En lo que atañe a relaciones materiales y simbólicas con la técnica y la materia prima, el relato mítico y las referencias personales que se basan en éste las vinculan en primer lugar con Araña y sus benéficas acciones: de un modo muy destacado, el *conocimiento del tejido como poder* se manifiesta de modo ostensible en Araña¹⁴: La Araña tiene el poder de unir y desunir con la fibra que es parte

suya –y que será parte de las arañas que genere como especie-. Esta es la diferencia central en relación con los otros personajes femeninos que manifiestan el uso de fibras textiles.

Los personajes más importantes del tipo son las míticas pre mujeres, las estrellas. Ellas trabajan la fibra o introducen la técnica. Pero el poder del tejido es de Araña, *Chu-hut*, en cuyo seno reside el poder de producirlo.

Estas representaciones míticas aparecen mencionadas en los motivos realizados en las bolsas de malla, donde la representación de partes de animales, aves, reptiles, involucran rasgos poderosos que, por ejemplo, “engañan o amasan a la presa”, lo mismo que otras bolsas cuyos efectos de protección fueron destacados en otro trabajo (Barúa y Dasso 2001 *loc.cit*). En ciertas ocasiones, pues, estas representaciones son capaces de concentrar un poder, sea de protección y simulación, entre otros.

IV. Algunas Observaciones

- La representación en los diseños de malla debería dejar lugar al debate acerca de la abstracción -simbolismo o realismo de los motivos y fundamentar las alternativas con una intensa indagación con miembros de la cultura en diferentes contextos. Tanto la habitualidad como la técnica se ordenan de modos reconocibles para todos. Este aspecto alude a la

14. Tokwaj, el trickster, con la pierna cortada por culpa de una de sus incontenibles torpezas, llama a la araña Chu'hut para que le pegue con su tejido la parte desprendida de su pierna. Araña, compadecida lo repara pero –a poco de alejarse– Tokwaj la insulta gritándole “panzona”. La araña se ofende y le provoca el desprendimiento de la pierna.

- comunidad que interpreta la obra y que puede hallarla, además, *bella*, a través de sentidos que se incorporan juntamente con el conocimiento técnico y le conciernen, acaso siendo más realistas de lo que una mirada ajena prevé¹⁵.
- b) Para los wichí, la belleza de sus textiles depende en alto grado de una evaluación de su regla técnica y del criterio de proporción.
- c) La interpretación de la obra como bella es conjuntamente buena (dicen *is* en ambos casos) y abarca aspectos funcionales, materiales y estéticos.
- d) El motivo posee una funcionalidad específica en los dibujos de las bolsas de remedios *kachal*, que amasan presas o protegen a los usuarios, de donde aquél deviene un operador potente. Más aun, donde la “huella” opera con la misma capacidad potente que la huella material que se halla en el camino¹⁶.
- e) El término *wichí* para “excepcionalmente hermoso”, “*isilataj*” mienta algo brillante o refulgente, lo que nos recuerda el *esplendor*: “*La belleza es el esplendor de la verdad*”, afirma Platón, como hemos consignado.
- f) Los personajes míticos son destacados por su hermosura o fealdad en directa relación con su poder: Así el *trickster* es feo por las consecuencias de sus derrotas; las estrellas, en vez, son *isilataj* por ser brillantes y poderosas. De igual modo, la temida y feroz “mujer antigua” *Atsina palha*. Muy elocuente es el relato donde un muchacho tremadamente feo (torpe y de *ojos sucios*, fue la explicación brindada) es embellecido por su convivencia con la esposa estrella. De donde la belleza es signo ambiguo y fascinante de poder y de beneficio¹⁷ o acción nefasta –puesto que la observación fascinada de la belleza también puede enfermar, según nuestros interlocutores–.



El mismo motivo y dos realizaciones diferentes



Otros motivos fuera de proporción

También entre los Ayoreo del Chaco boreal (otro grupo de cazadores-recolectores de filiación lingüística Zamuco), el carácter simbólico y de *imitatio* van estrechamente relacionados en la realización técnica de objetos, cuyos relatos míticos y cantos (integrantes de un cuerpo narrativo que refiere *el modo en que las cosas del pasado pueden retornar*) especifican las reglas que deben cumplirse y los aspectos que deben evitarse en los procesos de su realización. Otros rasgos del objeto, en vez, quedan librados al “gusto” personal del individuo que realiza una bolsa, como la selección de un motivo clánico en el textil, la elección de colores, etc.



Motivo “panza de iguana” en los laterales de una bolsa realizada para la venta

15. De igual modo, entre los Ashaninka se advierten idénticos postulados: “*Como hemos visto, los diseños geométricos y de colores tejidos por las mujeres Ashaninka constituyen un sistema de iconos cuyo significado es reconocido por todos los miembros de la sociedad Ashaninka. Respecto a los diseños estrictamente geométricos, un día en que recibí el bello obsequio de un morral de parte de uno de mis informantes, ante mis palabras de admiración ante los hermosos diseños él señaló: “nosotros vemos éstos cuando tomamos el kamarampi” (ayahuasca).*” Rojas Zolezzi, Enrique C. 1999

16. Un anciano *wichí*, GY, destacaba hace muchos años el peligro de cuando andaban descalzos, que se aunaba con la importancia de eludir las pisadas del camino, dada la posibilidad de enfermarse al poner los pies donde otro holló la tierra.

17. En el folklore macedonio: “*However, the beauty of a certain mythological personage does not automatically indicate its goodness. Beauty seduces, dizzies, possesses a huge power and is thus dangerous*” (Jalimovska, 2008 loc.cit).

Es decir que en estas sociedades la estética, el significado y la utilidad funcional deben marchar juntos para calificar como objeto bello, precisamente por la amplitud de cada uno de los criterios que se toman. Donde lo bello vuelve, en cierto modo, a la *kalokagathia* de lo bien realizado, correctamente representativo y dirigido a un propósito.

Lo que se designa "utilidad" encierra defec- tuosamente una noción tan amplia como la capacidad de obrar poderosamente, de suscitar una reactualización mítica o repre- sentar un acontecimiento personal.

En este abordaje resulta que lo bello expresa un valor que trasciende la estética material para aunarse con el que algunos denominan "arte espiritual" (Laughlin *loc cit*).

BIBLIOGRAFIA

- Alvarsson, J.-Å. 1992 Artifacts in Ethnographic Description. Some Ideas Based on an Analysis of Three String-bags from the Mataco Indians of Bolivia. *Antropoloska Studier* 49: 2- 25.
- Argullol, Rafael (1991) en Gadamer *La actualidad de lo bello*, Paidós Barcelona 1991.
- Arnau Paltor, P. (1997) "La aparición histórica del concepto de actitud estética: el desinterés como criterio de juicio en Shaftesbury". *Themata Revista de Filosofía*, nº 18, 161-170.
- Asis Garrote, María Dolores (2003). *La afir- mación de la belleza como "esplendor de la verdad"*. Conferencia del V Congreso Católicos y Vida Pública, San Pablo CEU.
- Barúa, Guadalupe y Dasso, M. C. (1998). "Paquetes no shamánicos de protección entre los Wichi". En *Actas de las Quintas Jornadas Nacionales de Folklore y Segundo Congreso Internacional de Folklore del Mercosur*; Buenos Aires,
- Barúa, G. y Dasso, M. C. (1999). "El papel femenino en la hostilidad wichi". En Califano, M. et. al. *Mito, Guerra y venganza entre los wichi*, Buenos Aires, Ciudad Argentina.
- Barúa, G. y Dasso, M. C. (2001). "Paquetes de medicina y recursos para la protección Wichi". *ACTA AMERICANA*, Vol. 9 N° 1, 39-62 Uppsala.
- Bertucci, A. "Entre el romanticismo y el estructuralismo: La concepción del símbolo en Paul Ricoeur" Ponencia presentada en el "VII Coloquio Internacional de Filosofía", Bariloche, septiembre de 2006. Mesa Redonda "Homenaje a Paul Ricoeur (1913-2005)", organizada por el PICT 2004: "Interpretación, identidad y acción", Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCYT). Departamento de Filosofía de la UNLP.
- Bordieu (1999). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona, Taurus.
- Burke, E. *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1757).
- Cassirer, Ernst. 1978 *Antropología Filosófica*, Mexico, FCE
- Dasso, M. C. (1988). "Algunas consideraciones en torno al fuego entre los mataco". En *Anales de la Sociedad Científica Argentina*. Buenos Aires. Vol. 218, Pp. 49-59.
- Dasso, M. C. (2008). "Tejidos de malla de cara- guata entre los wichi". En Corcuera R. (Direc. Académica) Seminario De Arte Textil. *Los textiles realizados a partir de fibras tropicales*. Museo Nacio- nal de Bellas Artes.
- Dasso, M. C. (2008). Las adolescentes y el ciclo vital Wichi. En Barúa, G., María Cristina Dasso, Zelda Alice Franceschi, 2008, "El papel femenino en la convivencia wichi del Chaco Central". En Hirsch Silvia (Ed) *Mujeres Aborigenes de la Argentina*, 2008. Buenos Aires, Biblos.
- Diderot (1765). *Essai sur la peinture* (Diderot, D. 1994, *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela).
- Domínguez Palomo, Salvador (2010). *Gusto, placer y terror, tres términos estéticos*. En revista Claseshistoria.com. Publicación de Historia y Ciencias Sociales, artículo 142, marzo.
- Eco, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona; Lumen.
- Ferrater Mora (1999). *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Ariel.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Madrid, Paidós.
- Gonzalo, A. (1998). *La cultura Material de los Mataco (mataco makka) del Chaco Central*, Mankacen-CAEA, Buenos Aires.
- Hessen, J. (1970). *Tratado de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Hume, D. (2011). *Ensayos morales, políticos y literarios*. Madrid, Trotta.
- Jalimovska, Ilina (2008). "The Good, The Beautiful And The Ugly: Criteria For Evaluation Of Corporal Beauty In Macedonian Traditional Culture" in *Antropologija* 5.
- Laughlin, Charles (1998). "Art and Spirit. The Navajo concept of *Hozho* and Kandiski's inner necessity" in International Consciousness Research Laboratories. ICRL Report #98.1.
- M'Closkey, K. (2002). *Swept under the Rug: A Hidden History of Navajo Weaving*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Millán de Palavecino, María Delia (1944), "Forma y significación de los motivos ornamentales

de las llicas chaquenses" en Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología IV, 69-77.

Millán de Palavecino, María Delia (1970). "La indumentaria aborigen y las técnicas a través de las representaciones. Notas para el estudio de la indumentaria prehispánica". En relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Nueva serie 1.

Millán de Palavecino, María Delia (1971). "Los indios chaquenses, reseña de su arte actual" en Actas de 38° ICA, vol 3, p87-89.

Millán de Palavecino, María Delia (1973). "Tejidos chaqueños". En Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, Nueva Serie 7, 65-83.

Millán de Palavecino María Delia (1974). "Los dibujos tejidos del Chaco". En Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Nueva Serie 8 240-257.

Montani, R. M. (2004). *Categorías materiales y formas sociales entre los wichis de Los Baldes (Salta, Argentina)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Rosario, Inédita.

Montero Pachano, P. C. "Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo". *Revista de Filosofía*, sep. 2005, vol. 23, no. 51, p. 58-69

Montesquieu (2006). *Ensayo Sobre El Gusto*. Buenos Aires, Lib. Del Zorral.

Ortega y Gasset, J. (2004). *La deshumanización del arte*. Madrid Espasa Calpe.

P. Andre (1741). *Essai sur le Beau*.

Platon. *Fedro*.

Platon. *El Banquete*.

Puerta, F. (2005). *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Universidad Politécnica de Valencia.

Rojas Zolezzi, Enrique C. Aspectos técnicos y simbólicos del hilado y el tejido entre los Ashaninka" en *Anthropologica* nro. 17, (1999) 117-134

Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*.

Shaftesbury, L. (1732). *Características de los hombres, las costumbres, las opiniones, las épocas*.

Schelling, Friedrich (1949). *Filosofía del arte*, Buenos Aires, Nova.

Von Koschitzki, Mónica (1992). *Las telas de malla de los Wichi/ Mataco. Su elaboración, su función y una posible interpretación de los motivos*. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires.

Dra. María Cristina Dasso. Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas. Ejerció la docencia universitaria en su país y en el extranjero. Desde 1980 realiza investigación etnográfica entre los Wichi del Chaco Central, y desde 2000 entre los Ayoreo del Chaco Boreal. Miembro del Departamento de Antropología Cultural del Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC-CONICET). Es autora del libro *La Máscara Cultural* (Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999). Con el Dr. Mario Califano es coautora del libro *El Chamán Wichi* (Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999), con la Dra. Ruth Corcuera en *Tramas criollas* (Bs. As. Ciafic, 2009) con la Dra. Zelda Franceschi es coautora de *Etno-grafías* (Buenos Aires, Corregidor 2010), entre otros.

La belleza no piensa

ELENA OLIVERAS

Nadie podrá poner en duda que hoy no es lo bello sino lo feo lo que predomina en el arte. ¿Cuál es el atributo de lo feo, del que lo bello carece, que lo hace dominante? La complejidad del tema hace imprescindible comenzar por preguntarnos qué hace a la diferencia entre lo bello y lo feo.

El tratamiento de lo feo trae aparejada la dificultad de su definición. En esto se diferencia del concepto de belleza que, aunque variable a lo largo del tiempo, puede alcanzar determinación. Hay categorías que la delimitan, tal la armonía, el equilibrio o la proporción. Policleto aportó medidas para reglar la belleza fijando en su *Doríforo* (atleta portador de lanza) el número ideal de representación del cuerpo humano. Esa escultura se convirtió en el *canon* de la belleza; brindó un modelo para determinar, por ejemplo, cuántas veces el tamaño de la cabeza debía encontrarse en el cuerpo entero para lograr un conjunto armónico, es decir, bello. Si por un lado, tenemos la *forma bella*, medible, por otro, tenemos lo *deforme feo* que escapa a toda medida.

El concepto determinante de armonía de las partes continuará en la Edad Media. A la pregunta ¿qué es la hermosura del cuerpo? San Agustín (354-430) responde que es la armonía de las partes acompañada de cierta suavidad de color. Esta fórmula reproducía una casi análoga de Cicerón (106-43 a.C.), la cual a su vez resumía la tradición estoica y clásica en general. Asimismo Santo Tomás (1225-1274), quien pensó en el carácter metafísico y especulativo de la belleza en tanto reflejo del ser o de Dios, detalló sus rasgos particulares: integridad, proporción, armonía, claridad, esplendor o luz.

1. Ian Mc Ewan. *Expiación*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 18.

2. Umberto Eco. *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.

En el siglo XVIII, autores como Burke intentaron superar el relativismo del lema escolástico *de gustibus et coloribus non est disputandum* y establecieron los rasgos de la belleza: la lisura, la pequeñez y la redondez. Podríamos cuestionar las apreciaciones de Burke pues ¿no se encuentran todas esas cualidades en seres considerados feos, por ejemplo, los sapos?

Determinismo de lo bello e indeterminismo de lo feo

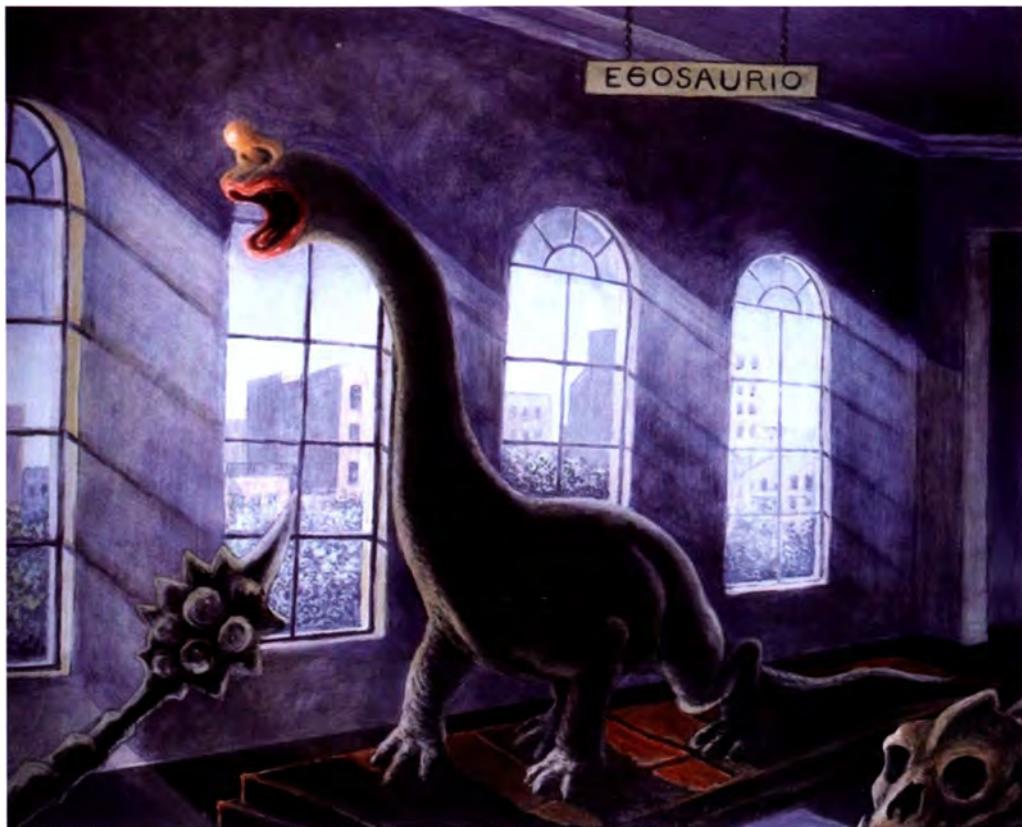
Si hay canon para lo bello, no lo hay para lo feo. ¿Cuál es la medida de la deformidad? En tanto se aleja de la cifra ideal de belleza, la deformidad puede avanzar numéricamente hacia proporciones mínimas tanto como máximas, tal como lo muestra Fermín Egúia en su *Egosaurio*.

Podríamos decir que “la medida” de lo feo es la incomodidad o inquietud que causa en el receptor y esas molestias surgen de objetos que despliegan alteraciones incalculables. En *Atonement* (Expiación), al describir a uno de sus personajes, Ian Mc Ewan observa:

Había descubierto que la belleza ocupaba una franja estrecha.
La fealdad, por el contrario, poseía una variación infinita.¹

También Umberto Eco hace referencia a la variabilidad de lo feo en el capítulo “La belleza de los monstruos” incluido en su *Historia de la belleza*.² Advierte que hay monstruos de todo tipo; algunos son ingenuos, cómicos y hasta amables mientras que otros son espeluznantes, sobrecogedores o amenazadores.

Podemos inferir que ha sido la dificultad de encontrar rasgos invariables de lo feo lo que hizo que se lo considerara, simple-



Fermín Eguía. *Egosaurio*, 60 x 100, óleo y témpera sobre tela, 2003.

mente, como lo opuesto de lo bello, como lo “bello negativo”. Es ésta la posición que, entre otros, mantuvo Karl Rosenkranz (1805-1879). De ascendencia hegeliana, escribe en 1853 un ensayo sustancial, *Estética de lo feo*, contando con los antecedentes de Christian H. Weisse y Gotthold E. Lessing, quien había hecho referencia a lo nauseabundo en los capítulos XXIII-XXV de su *Laaconte* (1776). Por su parte Weisse, en su *System der Aesthetik* (1830) consideraba a lo feo como un momento orgánico de la idea de lo bello. También Rosen-

kranz –al aceptar como propio de la idea el dejar libre su manifestación– ve en lo feo un momento del desarrollo de la idea de lo bello: aquél en el que se concreta la posibilidad de su negatividad. Lo feo resulta ser, en síntesis, lo *bello negativo*. Afirma:

...lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél.³

Como Rosenkranz, también Santo Tomás deriva lo feo de “la positiva condición previa” de lo bello. Así de los rasgos de la belleza –integridad, proporción, la armonía– se deducen los rasgos de lo feo. Lo inacabado, lo que carece de uno de sus miembros, lo mutilado o lo deformé son de por sí feos.

Si bien reconocemos el aporte de Rosenkranz en cuanto al reconocimiento de la importancia que de lo feo, no compartimos su idea –derivada de un hegelianismo simplista– de que es sólo carencia de lo bello. Adorno, por su parte, defenderá la autonomía estética de lo feo. No puede ser lo “bello negativo” ya que la belleza es el resultado del repudio a lo temido, visto retrospectivamente como feo. La belleza sería, desde esta perspectiva, lo “feo negativo”. Dice Adorno:

La belleza no es el comienzo platónico puro, sino que ha llegado a ser en el repudio de lo antes temido, que se convierte en feo retrospectivamente.⁴

En la línea de pensamiento de Adorno, sostenemos la hipótesis de lo *feo autónomo*, no desprendido de lo bello. El arte contemporáneo da pruebas de que lo feo no se deduce necesariamente de lo bello, sino a la inversa. A partir de la fealdad de la figura podríamos imaginar –por un giro retórico– la belleza utópica o inexistente.

Un mundo caracterizado por la disonancia, como el nuestro, motiva “naturalmente”

3. Karl Rosenkranz. *Estética de lo feo*, trad. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, p.56.

4. T. H. Adorno, *Teoría estética*. Madrid, Akal. 2004. p 70.

obras en las que se encarna esa cualidad. En su *Egosaurio*, Eguía nos da la metáfora justa del ego soberbio y brutal. Hipérbole monstruosa del yo, la enorme figura presenta la imagen de un mundo deshumanizado dominado por la voluntad de poder. Desde la fealdad de la imagen de Eguía podríamos pensar en lo bello, convertido así en lo “feo negativo”. Si pensáramos en términos dialécticos tendríamos en primer lugar lo feo y luego, como opuesto, lo bello. El tercer momento –el de la síntesis– es aquel en el cual lo bello y lo feo se unen; corresponde a lo que más adelante identificaremos como “belleza amarga”.

De acuerdo a Rosenkranz, el momento de la síntesis integradora corresponde a lo cómico. Es así que la “rebelión” de lo feo en el desarrollo de la idea de lo bello se apaga con la aparición de cómico; si lo feo es negación de lo bello, lo cómico es negación de la negación que lo feo realiza. Esa doble negación extirpa lo desagradable de lo feo; de este modo, de la conciliación implícita en lo cómico, nace “una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa”.⁵

Podemos agregar que, además de lo cómico, otro límite de lo feo es lo “real traumático”, imposibilitado de simbolización. En *El retorno de lo real* (2001), Hal Foster utilizó la noción lacaniana de «Real» para interpretar la obra de Cindy Sherman, Kiki Smith, Andrés Serrano, Robert Gober, Paul McCarthy y Mike Kelley, entre otros. Esa noción le permitió explicar un tipo específico de arte que



Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*, 172 x 278 cm., temple sobre lienzo, ca.1485.

trabaja con el trauma, lo obsceno y la abyección. Lo “real traumático” es, para Foster, el punto ciego del lenguaje, el vacío primordial que, por estar más-allá-del-significado, no puede ser simbolizado.

También lo feo enmudece en el caso de los objetos que producen asco. En este sentido, considera Kant que sólo una especie de fealdad no puede ser representada sin echar por tierra toda complacencia estética: es la fealdad que inspira asco (*Ekel*).⁶ En este caso, la representación artística no puede distinguirse de la sensación que produce el objeto

representado en la realidad. Tanto la representación como eso que es representado producen asco.

Connotaciones de lo bello y de lo feo

Lo que sin duda aumenta la dificultad en definir lo feo es la contaminación connotativa de otros campos diferentes del estético. La consideración de lo feo suele ir más allá de la apariencia y toca el plano de la moral o de la seguridad personal, en tanto repudiado o repelido por atemorizante o aterrador. De este modo, no prestamos atención al aspecto exterior del objeto (*species*) sino a cómo nos afecta

5. *Ibid.*

6. Emmanuel Kant, *Critica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 221.

cuando nos relacionamos con él. Serpientes, tigres, arañas, ratas o cucarachas son desestimadas en la medida en que pueden afectar nuestra tranquilidad personal. ¿Pero qué ocurriría si la sensación de temor pudiera aislarse de la experiencia para, simplemente, contemplar el objeto? Pensemos en la distancia que impone la representación decorativa de animales "peligrosos" en joyas o adornos.

La connotación moral de lo feo es, asimismo, parte del rechazo generalizado. "¡Qué feo lo que has hecho!", expresión de uso corriente, habla de la extensión del término hacia campos que exceden la mera apariencia. Recordemos el título del film de Ettore Scola, *Brutti sporchi e cattivi* (Feos, sucios y malos). Lo feo coincide, en este caso, con una conducta mala, indeseable.

La relación de lo feo con la conducta humana también fue vista por Rosenkranz cuando destaca que "lo más feo de lo feo es el egoísmo, que manifiesta su locura en los gestos pérvidos y frívolos, en las cicatrices de la pasión, en la mirada torva del ojo, en el crimen".⁷ Refiere asimismo a la existencia de varios "infiernos" en los que lo feo se encarna. No sólo el religioso sino el ético y el estético.

En paralelo a la contaminación connotativa de lo feo, también en el concepto de lo bello ingresan significados provenientes de otros campos. Los griegos aceptaron la unión de lo bello y lo bueno, expresada en el ideal de *kalokagathía* (*kalós* = bello y *agathós* =

bueno) al que apuntaba la *paideia*, es decir, el adiestramiento del cuerpo y del espíritu para al bien de la *polis*. Una persona buena también era una persona bella. «Lo más bello es lo más justo», decía el oráculo de Delfos.

No obstante el ideal de la *kalokagathía*, lo bello podía ser desligado de lo bueno en casos particulares. Por ejemplo Helena, esposa infiel de Menelao, era bella pero no buena. Por otra parte, Sócrates tenía una fea figura pero su alma era bella.

Si la contaminación connotativa de los conceptos de fealdad y de belleza dificulta la determinación de sus rasgos específicos, no es menos cierto –como observamos– que el primero de los términos cuenta con una dificultad mayor al no quedar encerrado en ninguna regla, precepto o canon.

La forma bella es, en definitiva, un principio de orden. Por eso es asociada a lo apolíneo, al principio de individuación, mientras que lo feo es asociado a lo dionisiaco, a lo que confunde identidades. Es lo que Nietzsche llama "embriaguez", "la exaltación que arrastra, en su ímpetu, a todo individuo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí".

Hablar de forma bella es también hablar de unidad. Afirma Rosenkranz:

la primera cosa que lo bello exige es, como ya se conoce, la necesidad de límite; lo bello debe

ponerse como unidad en sí, y sus determinaciones como momentos orgánicos de la unidad.⁸

La percepción de la unidad se perfila como tranquilizante, como algo que podemos dominar. Por eso Adorno descubre en los ritmos repetidos en la música primitiva algo de amenazador dado que en ellos no se percibe la unidad. "En los ritmos repetitivos de la música primitiva, lo amenazante dimana del principio de orden mismo" (Akal, 76).

Relatividad de la belleza

Que la belleza puede ser determinada no supone que los parámetros que la definen sean eternos. Por el contrario, los términos que la fijan varían en el tiempo. De allí que, como concluye Platón en *Hippias Mayor*, lo bello "es difícil". Sócrates discute con el sofista Hippias la esencia de lo bello, lo bello absolutamente, lo bello en sí, lo que subyace a todas las cosas bellas para que sean bellas. La dificultad en definirlo reside en la relatividad de la belleza; la más bella muchacha es fea comparada con una diosa y el más perfecto de los hombres es como un mono comparado con un dios. Para resaltar esa relatividad Hegel tuvo la irónica ocurrencia de decir, en su *Estética*, que no todo marido, pero si todo novio, encuentra bella a la novia.

Lo que acabamos de señalar encuentra su marco teórico en la estética subjetivista de Kant, que resulta cada vez más actual si tenemos en cuenta no sólo la relatividad

7. Karl Rosenkranz. *Estética de lo feo*, op. cit., p. 53.

8. E. Kant, *Critica de la facultad de juzgar*, op. cit., pp 94-95

de la belleza sino el desarrollo del arte contemporáneo más allá de sus fronteras. Más allá de posturas objetivistas, hoy todo puede convertirse en arte. "Arte es todo lo que los hombres llaman arte", sostiene Dino Formaggio.

En *Crítica del juicio* nos dice Kant que cuando declaramos que algo es bello no decimos nada del objeto, sólo hacemos referencia a un sentimiento (de agrado) del sujeto. De este modo la belleza, tanto como la fealdad, no resulta ser una propiedad (objetiva) del objeto sino un atributo (subjetivo) del receptor. Lo que importa en el juicio estético no es el objeto sino "lo que descubro en mí" en ocasión de ese objeto.

La relatividad de la belleza se percibe en la intercambiabilidad de lo feo y de lo bello al ingresar en el arte. Como observaba Aristóteles en *Retórica* algunos seres que en la naturaleza producen desagrado, al ser imitados en el arte resultan fuente de placer (1371 b). Y en *Poética* leemos:

En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia [...] y la capacidad de gozar todos con las imitaciones. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud.⁹



Eduardo Médici. *Restos, rastros, rostros*, 30 x 40 cm., fotografía intervenida sobre papel, 2002

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

El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o desplacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas.¹⁰

“Lo bello es feo y lo feo es bello”, dicen las brujas en el primer acto de *Macbeth*, y donde mejor se constata la no existencia de un “ser” de lo bello y de lo feo es en el terreno de la moda.

Con el paso del tiempo, la belleza dictada por la moda no sólo se vuelve fea sino estafalaria o ridícula, situación que Henri Bergson considera en *La risa*.¹¹ En *Restos, rastros, rostros* de Eduardo Médici, la moda de otro tiempo (que el soporte deteriorado subraya) se manifiesta en detalles del peinado y en el maquillaje de cejas, ojos y pómulos. Por otra parte, los labios borroneados desdencen la función del delineado que corrige imperfecciones.

En los últimos tiempos, la fórmula más aceptada para el cuerpo femenino ha sido 90-60-90; todo lo que se aparte de estas medidas, se alejaría de lo bello aunque la moda dicta, que la belleza debe supeditarse a la extrema delgadez.

A la moda de la delgadez se suma la celebración exagerada de la cualidad de joven, aunque se observan en la publicidad intentos, aún muy tímidos, de superar este límite de la belleza. En la promoción de la nueva línea de cosméticos *Dove Pro-age* se destaca la importancia de la “belleza real” (sic.) ejemplificada por la imagen, en primer plano, del cuerpo desnudo de una mujer madura. Lo acompaña la pregunta: “¿Muy adulta para un aviso anti-age?”. Más abajo se aclara que la nueva línea no es “anti-age” sino “pro-age” y que “la belleza no tiene límite de edad”.

El peligro de estar fuera de la moda y de caer en lo anti-estético está siempre latente, y es causa de inmensa preocupación en grupos vulnerables de ambos性os y de todas las edades, principalmente el grupo de los jóvenes. Advertía Rosenkranz que lo bello es inseparable de lo feo que “lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto”.¹²

Considera Jean-Luc Nancy que los mandatos de la moda encubren otra cosa:

Todas las modas, a despecho de su futilidad o gracias a ella, son una manera de presentar otra cosa que una mera moda: ellas son también necesidad o destino. Las modas son acaso, para los destinos, una manera muy secreta y discreta de ofrecerse.¹³

Si la moda es también “destino”, como afirma Nancy, podríamos pensar que la moda de la delgadez –con los riesgos que la anorexia, entre otros males, acarrea– está hablando secretamente de un destino de evasión, de autodestrucción y hasta de suicidio grupal, de autoantropofagia generalizada en sectores vulnerables de la sociedad.

Contemplar o pensar

Como señalamos al comenzar este ensayo, no es hoy lo bello sino lo feo lo que predomina en el arte; por esto reclama la mayor atención. Entre los textos más recientes se destaca *Historia de la fealdad* de Umberto Eco, aunque su objetivo no es el desarrollo de una teoría de la fealdad sino la presentación, desde el punto de vista parcial del autor, de una serie de ejemplos ordenados cronológicamente. Resulta evidente que hay mucho aún por hacer en torno a una teoría de la fealdad.

En todas las épocas, incluyendo las favorecidas por el sentido de la belleza, lo feo tuvo lugar. Lo encontramos, en Grecia, en las estatuillas que reproducen faunos o silenos y en las figuras grotescas o deformes de mujeres de vientres prominentes y cuellos alargados que están lejos de recordar los atractivos de Afrodita o Palas Atenea.

A fines del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX –con el romanticismo y luego con la aparición del realismo, representado por pintores como Courbet– no pudo soslayarse la importancia de lo feo como elemento constitutivo del arte.

10. *Ibid.*, p. 221.

11. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

12. K. Rosenkranz, *Estética de lo feo*, op. cit., p. 55.

13. Jean-Luc Nancy, *El pensamiento finito*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 115.

En el prefacio del drama en prosa *Cromwell* (1927), convertido en manifiesto del romanticismo, Víctor Hugo (1802-1885) sostiene que “la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deformé junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”.¹⁴ De allí que afirme: “amo a la araña y a la ortiga”.

También en la Edad Media, la Iglesia recomendaba saber ver lo feo dentro del conjunto de la Creación. Si el orden del universo es bello, lo feo contribuye a su equilibrio. Todo lo creado tiene un sentido moral, por eso en el diseño divino de los monstruos, tal como aparecen explicados en los bestiarios, había mucho que aprender.

Y hoy el arte que centraliza lo feo es el lugar para mucho pensar. Mientras la belleza nos demora en la apariencia formal, sin que por esto anule la profundización de sus contenidos implícitos, la fealdad nos sacude y nos mueve inmediatamente a ir más allá del *phainomenon* para encontrar el por qué de ese sacudimiento que no es otro que el concepto que late en su interior.

Un análisis comparativo de lo bello y lo feo descubre que es en el plano semántico y no en el fenomenológico donde se alcanza la especificación de los términos.



Elsa Soibelman. *Entonces advertí que ella era yo*, 180 x 150, óleo y acrílico sobre tela, 2011.

14. Victor Hugo, *Manifiesto romántico*, Buenos Aires, Goncourt, 1979, p. 31.

Más allá de la oposición armonía / disonancia, proporción / desproporción, tal como se ofrece en la apariencia perceptiva, es la posibilidad de lo feo de facilitar la reflexión lo que marca una sustancial diferencia con lo bello. Siguiendo a Kant, hacemos referencia a lo feo dentro de límites que excluyen el asco, puesto que aquí el efecto en el receptor llevaría al rechazo y no a la reflexión.

Podríamos concluir que, confrontada con lo feo reflexivo, *la belleza no piensa*. Su exceso de apelación sensorial, la hace apta para ser contemplada, gozada, admirada. Nuestra necesidad de belleza es algo que nadie pondrá en duda. Queremos tener trato con



Mildred Burton. *Las complicidades de Nena Brown*, 60 x 80, acrílico sobre tela, 1977.

ella, la llevamos a nuestros hogares para alegrarlos o para que sirva de pausa relajante en el trajín de la vida cotidiana. “Reposante como un buen sillón”, decía Matisse a propósito de cierto tipo de pintura.

El deseo de poseer la belleza hace a su uso en la publicidad, el diseño y la decoración, todas instancias que multiplican al infinito las necesidades creadas por nuestra sociedad de consumo. Sobre ella se apoyará el mercado del arte buscando la rápida adhesión de lo atractivo, lo agradable, lo seductor, lo “rosa bombón” (Macció).

La belleza está allí para que nos detengamos en las maravillas de su apariencia. ¿Pero qué hay más allá de esa apariencia? Puede –y de hecho lo hace en el arte– transmitir significados, ser el punto de pasaje de pensamientos y de sentimientos que dan sello propio a un momento histórico. Es decir que la obra “bella”, como cualquier otra, se abre a nuestro trabajo interpretativo, desplegado esta vez en una exhibición gozosa de sí misma.

Es importante señalar, no obstante, que la belleza nos instala naturalmente en el mirar, y mirar no es conocer. Podríamos decir que su efecto se aproxima a la ceguera, no por “falta de luz” sino por su contrario, por un “exceso de luz”, por una sobreexposición seductora.

Explica Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010) que mirar es lo contrario de conocer y de actuar; es

permanecer inmóvil, pasivo. No suele ser ésta la actitud del espectador ante la obra “fea” porque ella, al no ser seductora ni “reposante”, nos mueve a ir más allá de la superficie. Precisamente la emancipación del espectador, de acuerdo a Rancière, se da cuando la mirada no se deja seducir por la superficie y alcanza un modo de visión que capta toda la complejidad del dispositivo de la imagen.

En tanto síntoma de época, el arte “fea” exige un esfuerzo de lectura –del pensamiento– y no parece ser este esfuerzo algo deseado como práctica corriente. Por eso, el arte “fea” suele ser un arte para el museo. Nadie, o muy pocos, se lo llevaría al hogar a pesar de su enorme interés artístico-epistemológico.

Pensar con los sentidos sería la consigna de lo feo. *Contemplar*, la de la belleza. ¿Pero la belleza “nunca piensa”? No es el facilismo de la opción binaria el que nos llevará a una respuesta correcta. Se hace necesaria una aproximación dialéctica a través de la cual observaremos que la oposición bello-feo en el campo del arte no es una lucha a muerte entre los términos; por el contrario, ellos se integran en una síntesis original. En el trasfondo de la obra bella puede jugar lo feo, lo terrible, lo siniestro. Los opuestos no son entonces términos excluyentes sino pares que se enriquecen entre sí con un único objetivo: promover la interpretación.

Rainer María Rilke afirmaba que “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar y admiramos tanto porque impasible desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible”. Como inspirada en esta afirmación se desarrolla la XIX Bienal de Lyon (2011) con el título “Una belleza terrible ha nacido”. Bajo la forma del oxímoron, la frase une términos aparentemente opuestos que sirven para explicar la obra de los artistas seleccionados, entre otros, Guillaume Bijl, Marlène Dumas, Gabriel Sierra, Héctor Zamora, José Alejandro Restrepo, Jorge Macchi, Marina De Caro y Luciana Lamothe.

También la curiosa poética de Mildred Burton encuentra sostén en el juego de opuestos. En *Las complicidades de Nena Brown* una niña bella e inocente se animaliza casi imperceptiblemente. Su brazo y mano derechos mutan, pierden las proporciones humanas, mientras los dedos de la mano izquierda se transforman en garras. La estola que rodea su cuello también sufre una mutación donde lo inanimado se transforma en animado. ¿Pero cuál es el punto exacto en el que lo bello se vuelve siniestro? Con la sutileza que la caracteriza, Burton logra un pasaje sutil, secreto, de la inocencia a la animalidad; queda así como en suspenso el momento del cambio de sustancia, ese misterioso instante en que da comienzo lo terrible que no podemos soportar. Como en muchas de sus obras, Burton nos mantiene en vilo; plantea un enigma y no lo cierra en una sola respuesta pues lo dominante en su poética es, precisamente, la ambigüedad.

15. E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 51.

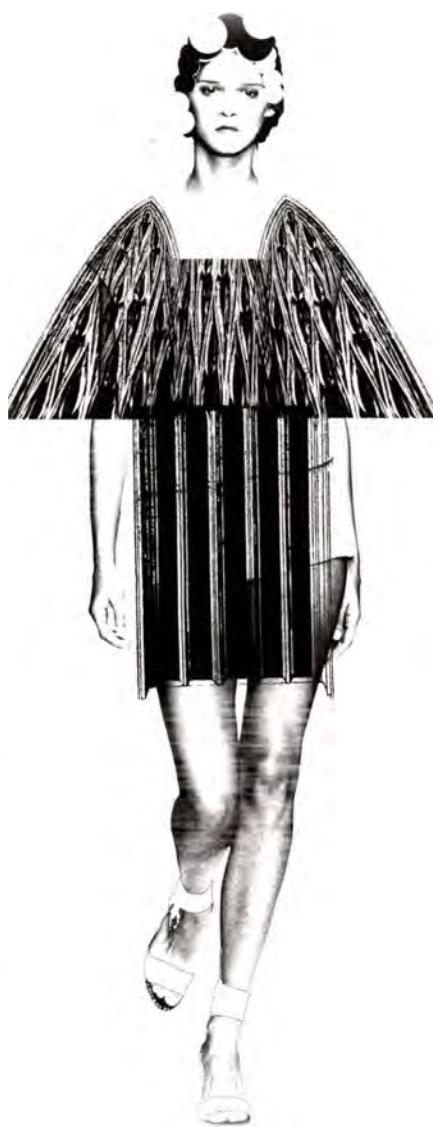
La belleza colindando con sus contrarios es tema de *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías. Considera el filósofo español que existe una “familiaridad inhóspita de lo bello y lo siniestro”, pero aún siendo “inhóspito” el contacto es necesario para dar vida a lo bello:

lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.¹⁵

Cuando se intenta constreñir la belleza, como en la proporción 90-60-90 para el cuerpo femenino, lo que se obtiene es un objeto llamativo pero insustancial, banal. El interés decae a corto plazo.

La belleza vital, profunda, misteriosa y trascendente del arte está en el extremo opuesto de lo banal (si bien los artistas pueden hacer uso de la banalidad como medio para la construcción del sentido). Si, en el arte, la representación de la fealdad encuentra un límite en el asco, la representación de la belleza lo encuentra en la insustancialidad de la superficie, en la imagen que sólo habla desde, por y para la superficie, aislada en ella misma. Es éste el reino de la forma en su pura conveniencia consigo misma. Dice Fenelon: “Lo bello que no es sino bello, no es bello sino a medias”.

Un tipo de belleza agradable, amable, complaciente, es la decorativa. Kant la llamó “adherente”, diferente de la “libre”. Es “adherente” porque se “pega” a fines extrínsecos, como pueden serlo los mercantilistas. Es la



Zulema Maza. *Ángel*, 100 x 100, técnica mixta, 2006.

belleza “que vende”, confirmando lo que sostiene Raymond Loewy: “lo feo no se vende”.

La belleza libre es indiferente a los condicionamientos; no busca lo agradable ni tampoco la perfección, pues esto sería someterse a un fin extrínseco. Por ser libre tiene en sí la capacidad de abrirse a la inclusión de su contrario. Es esta inclusión lo que da riqueza a la obra de arte “bella” y es lo que el crítico debería buscar cuando la interpreta: el juego dialéctico de los términos en cuestión. Es la belleza que opera en *Ángel* de Zulema Maza, donde la mundanidad de la moda contradice la espiritualidad de un par de alas representadas como si fueran catedrales góticas. La trascendencia –doblemente exemplificada por el ángel y la catedral– desciende en la figura insustancial de una modelo agraciada, a pesar de que la flecha ascendente del diseño del vestido sugiera elevación de lo terrenal.

También la belleza del campo de amapolas presentado por Sanja Ivekovic en la Documenta de Kassel (2007) jugaba con su opuesto: la fealdad de la guerra. El lugar elegido para la plantación no fue cualquier sitio, sino un terreno destruido durante la segunda guerra mundial. Recordemos que la

ciudad de Kassel fue una de las que más sufrió la destrucción pues allí funcionaba una fábrica de armamentos. En el irónico del campo de amapolas de Ivekovic la belleza deseable fue el medio que trajo a la conciencia la fealdad de la guerra indeseable. Finalmente, la vida de la planta en crecimiento fue la contrapartida (triunfante) de la muerte.

Podemos concluir que en las auténticas obras de arte contemporáneo –aquéllas que develan problemas, inquietudes y esperanzas que el artista comparte con sus coetáneos– la belleza no desaparece pero funciona como estrategia retórica, convertida en *medio* para la construcción del sentido. Mientras que en otros tiempos podía darse una belleza directa, “de primera mano”, hoy se desvía en novedosos giros retóricos y exige ser actualizada semánticamente por un receptor “modelo” (Eco) que descubra en ella sus variaciones infinitas, tan infinitas como las de la apariencia “fea”. Se sorprenderá entonces ante una belleza que “habla” y “piensa” más allá de la atracción de los valores sensibles. Belleza no “dulce” sino, más bien “amarga”, con efectos similares a los de lo feo, como el shock y la descolocación. Efectos que requieren,

para restaurar el equilibrio, de una reflexión que coloque las cosas en su lugar.

No son pocos los artistas contemporáneos que al desarticular las cualidades sensorialmente apetecibles de la belleza pueden decir, con Rimbaud: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié.”

La belleza amarga y la fealdad son síntomas de época. En el decir de Enio Iommi, “no es el gato de angora, sino el gato sarnoso, el que mejor refleja el tiempo que nos toca vivir”. No es casual que uno de los capítulos de *Historia de la fealdad* de Umberto Eco lleve por título “La vanguardia y el triunfo de lo feo”. Las referencias van de Picasso, Otto Dix o Ensor a Paul McCarthy, Cindy Sherman o Maurizio Cattelan.¹⁶ En el arte argentino no podremos dejar de nombrar a Alberto Heredia, Juan Carlos Distefano, Norberto Gómez, Enio Iommi, Antonio Berni, Mildred Burton, Fermín Eguía, Carlos Gorriarena, Luis Felipe Noé, Eduardo Médici, Marcia Schwartz, Inés Vega, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Elsa Soibelman, Agustín Soibelman, Nicola Costantino, Flavia Da Rin, Marcos López, entre tantos otros.

Elena Oliveras. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática de Estética, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y de Crítica de Arte, Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *ArtNexus*, Bogotá. Fue distinguida con el Diploma al Mérito de los Premios Konex en el área de Estética, Teoría e Historia del arte (2006). Autora de *Arte cinético y neocinetismo*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo*, *Estética. La cuestión del arte* –que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte– y *La levedad del límite*, entre otros libros. Colaboró en dos ediciones de la revista *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* –volumen Estética, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía, Madrid, y en S. Marchán (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

16. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Mondadori, 2007.

En torno al tema de la Belleza

ROSA MARÍA RAVERA

El planteo.

Se puede pensar que sobre la belleza ya todo se ha dicho, pero insistir todavía en el asunto significa algo, a no dudarlo. Es tema abierto. Pocas palabras tan presentes en todo tipo de discurso y de experiencia, en los más diversos territorios, geografías y culturas, aquí, ahora y desde milenios. Constatamos en el lenguaje cotidiano no sólo la reiteración sino la dispersión del término. Son bellos los zapatos (no todos), los chicos, las chicas, las leyes lo eran para Platón y quizás lo serían todavía hoy para algún abogado entusiasta, son bellos los paisajes y las flores, los aspectos de la naturaleza, sus luces, sombras y colores. Es bello el verde, el intenso azul del cielo ensombrecido por el atardecer que anocchece, las nubes arremolinadas en el horizonte rosado, como las del vendaval aproximándose veloz y amical al barrilete del muchachito, héroe de Berni, que lo eleva sin perder pie, en "Juanito Laguna remontando su barrilete". Todo podría ser bello, entonces, pero un punto crucial de las reflexiones lo marca la belleza del arte, sintomática. Es ahí donde propondremos algunos puntos de vista.

Es notorio que la vinculación de arte y belleza solo resultó esencial a partir del renacimiento, mucho después de que la experiencia griega creara la más importante teoría de la belleza que se recuerde, como proporción y armonía de partes. Convertida en ideal de perfección formal, cobró trascendencia inigualada pero también preanuncio de lo que sería su eclipse, del cual se encargó la modernidad. Los primeros golpes, aún no decisivos, los lanzan la renovación de lo sublime y el desvío barroco, ejemplos que nos interesan particularmente, más allá de la transitada revolución

romántica, definitivo quiebre de la forma clásica. Hay motivos para las mencionadas elecciones. La recuperación de lo sublime en el siglo XVIII, época del nacimiento de la Estética, significó una diferencia respecto de la belleza que el interés contemporáneo explota con insistencia exitosa, tal como se aprecia en Arthur Danto, entre otros¹. En cuanto al barroco, hoy se proyecta en un neobarroco americano que es lugar por excelencia de contestación y descentramiento, así como de una problemática posmoderna que no deja de generar controversias².

Adelantamos ahora algunas observaciones que están en las bases de las presentes líneas. En primer término, el publicitado derrumbe de la belleza en el arte contemporáneo corresponde sólo a su acepción idealizada y no afectaría a un principio más universal y extendido según el cual es bello todo lo que agrada a la vista, lo que impacta y asombra, lo que admiramos en proporciones consideradas adecuadas como otras que no lo son –probablemente más geniales en el arte–. Se trataría de experiencias muy disímiles de las que ofrecen testimonio tanto la edad griega preclásica³ como los más variados períodos y sin duda el contexto contemporáneo, por la acentuada estetización generalizada de la cultura actual⁴.

Belleza, entonces, que perdura aun sin ser citada como tal y si de ella en el arte ya no se habla es por su identificación, persistente, con el ideal de perfección y completud. Pero no consta en absoluto que lo bello haya abandonado al arte. El vínculo no es por cierto inesencial. El arte puede ser considerado manifestación privilegiada,

1. Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

2. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, 1987 y A.A.V.V. Baltasar Gracián, *Del Barroco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1987.

A.A.V.V., *Barroco Neobarroco*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, 1995

3. Edgar De Bruyne, *Historia de la Estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXIII, Vol. I.

4. Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990. Es notorio que el filósofo ha insistido en la inaceptabilidad del valor del arte como perfección y completud de sentido.

aunque no única, de belleza en el más amplio de sus significados posibles, dado que valoriza y produce lo que todavía no existe al poner en juego las que fueron para Kant las condiciones *a priori* del significar: sensibilidad, intelecto, razón, como finalmente la imaginación, que es un sentir. Lo que explicaría tanto las realizaciones sensorialmente relevantes como las actuales tendencias conceptualistas.

Encontramos imprevistamente en Heidegger, a quien le interesaba muy poco este tema, una afirmación convincente cuando declara que la belleza no es la esencia del arte sino sólo su resultado⁵. Agregamos, su eficacia, la de algo que no tiene entidad objetiva pero tampoco meramente subjetiva, como el mismo Kant dejó sentado posibilitando la emergencia del hecho creativo. Lo pretenderá más tarde la contemporaneidad con muy otro *feeling*, con la predisposición a descubrir quiebres, fisuras, armonías inexplicables, borraduras, tanto como el esplendor de una fuga. El barroco ya lo era. Conviene advertir que tales significaciones existieron siempre en producciones artísticas de esencial heterogeneidad, pero no se lo advertía por el freno de la bella apariencia. Cuando desaparece el control y cunde la incertidumbre, la apariencia se instala en terreno de desfonde. Un ejemplo es Lucio Fontana, con la apertura de hendiduras crueles que agujerean la tela mediante el tajo certero, indicio, según se ha apreciado, de un potente deseo de infinitud.

Ahora bien, sin duda corresponde no pasar por alto un cuestionamiento muy general que está en boca de todos, expresable en el dicho latino, *de gustibus non est disputandum*. Sin citaciones, lo que me gusta no te gusta y a un tercero, menos aún. Convengamos que una refutación es difícil, pero no imposible, si se nos convence de la feliz emergencia de colores, de formas y bellos ritmos, de articulaciones logradas que entusiasmaron a las civilizaciones más dispares. Hans G. Gadamer⁶ justifica, a pesar de los fuertes reparos de la modernidad, los logros permanentes de la belleza para lo cual apela a la noción de Fiesta, a la vez antigua y actual. Vale la pena citar a Danto, quien con muy otros argumentos, tras referirse al abuso histórico de la belleza, termina opinando que es una opción, no una condición necesaria pero sí necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Por eso afirma que a diferencia de otras cualidades estéticas, incluyendo lo sublime, es un valor⁷. Lo que tiene valor nos permitiría tal vez conciliar materia y espíritu, un *adentroafuera* (expresión merleauptoniana a la que volveremos) que quizás nos haría más felices. Queremos recordar que la única máxima a la que nos invita Wittgenstein, en su Conferencia sobre ética, es: Sé feliz.

Puntualizaremos en las líneas que siguen la continuidad de algo que en tránsitos discontinuos prosigue hasta un final actual inconcluso. Se habló de una perfección idealizada, hoy inexistente. Su lejano

origen antiguo tenía otras características, al iniciarse, platónicamente, como Idea suprasensible. Se intentará destacar que la pasión de lo absoluto, en definitiva, del ser, y asimismo la subterránea tensión de infinitud, silenciada durante siglos, se transforman, mutan ideales, pasan de una metafísica a otra y directamente a otros pensamientos que, tras la modernidad sólo aparentemente negativa, se activan en una contemporaneidad contestataria capaz, no obstante, de la aspiración irrepresentable. ¿Será posible vislumbrar, en torno a los avatares de la belleza, la persistencia de algo que desborda la experiencia, la traza o huella de un visible invisible?

Tránsitos

Para una historia de la belleza reenviamos a importantes estudios y al espléndido reciente volumen de Umberto Eco⁸. Aquí nos interesa avanzar breves anotaciones que creemos oportunas y más aún necesarias para la comprensión que se intenta de los problemas. Una suerte de racconto de lo que queda en la memoria tras repensar las cuestiones clave. Será imprescindible volver al pasado ilustre de la sabiduría antigua, la de la poesía, la de Homero. En efecto, a él se le debe la primera evidencia de que lo bello, *kalón*, agrada en conexión esencial con el ver y lo luminoso, presente, tanto en el hombre de mirada resplandeciente, como en los escudos y edificios que brillan. Son bellos los ritmos que acompañan

5. Martin Heidegger, « L'origine de l'oeuvre d'art », en *Chemins qui ne mènent nulle part*, Mayenne, Gallimard, 1962.

6. Hans G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

7. Danto, cit., pág. 223.

8. Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004. Cfr. también Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*. Madrid, Tecnos, 1992 y Heinz Heimsoeth, *Los seis grandes temas de la metafísica Occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1946.

ñan la dicción poética, arrebatada por los dioses en extravío inspirado⁹, son bellas las armonías que en la época preclásica hacen coincidir el ser, no aún desdoblado, con el aparecer de la forma en plenitud de vida. Entre los griegos belleza y bien marchaban al unísono, más allá de lo que nosotros entendemos por arte, la *téchne*, un saber hacer con capacidad de producir algo en atención a reglas instituidas y racionales. La exigencia de normas determinó las proporciones de un canon establecido, según lo que se ha llamado Gran Teoría (Tatarkiewicz). El impulso hacia el orden y la circunscripción del límite, así como la negación del exceso y del infinito, eran también, aunque no sólo, la exigencia de neutralizar el violento desorden, de oscuro peligro, que acompañó la conflictualidad social y política de la antigua Grecia. Y quizás confiaríamos todavía en la prioridad de la bella forma clara del oscilante Apolo y de los dioses del Olimpo, si no existiese un dios secundario, enmascarado¹⁰. Si no existiera el teatro, el héroe trágico y las voces del coro no menos grandiosas que el mudo y blanco mármol de las esculturas. Hay otro dios, es Dioniso, certeza nietzscheana¹¹.

Aun teniendo presente estas dos raíces de genio helénico, la visión del orden y las regularidades se impuso en la estetizante civilización helénica. Lo certificaron los pitagóricos, secta filosófica, mística y reli-

giosa, política, al descubrir la clave de la armonía universal en el número, matematisando los ritmos, en primera instancia los musicales, estrictamente regulados en consonancia cósmica que penetra asimismo en la vida del hombre. También en él resuena el número de acuerdo con las leyes del mundo, a las cuales no fue ajena, como se ha observado, la ley de los contrarios, subsumidos, sin embargo, en el principio general de orden y medida. No se olvida que la contraposición de los opuestos se resolvió muy de otro modo en el gran Heraclito de Efeso¹². Reflejó la vertiginosa movilidad de todo lo que es con la afirmación que retorna, no nos bañamos dos veces en el mismo río. Experiencia de milenarios, en lo que existe hay guerra, conflicto, es el *pólemos* heracliteano, rey y padre de todas las cosas. Fuego eterno del choque de contrarios, todavía medida del mundo, aquella que evita la precipitación en el caos con el prevalecer del logos universal, del ser.

Frente a ésa y otras concepciones no menos fundamentales emerge la palabra platónica. Eludiendo la complejidad de su pensamiento, como no menos el aporte, insoslayable, de los sofistas, mencionaremos aquí únicamente dos núcleos temáticos, el distingo entre una belleza invisible y otra que no lo es, y lo que se ha señalado como la primera gran condena del arte. Bien lejos del reduccio-

nismo casi cómico que nos lo pinta cómodamente sentado en verdades absolutas, Platón era menos partidario de una metafísica fundante de lo que hemos creído. Discípulo de Sócrates, se interesó principalmente por el alma, la ética, la política, por sobre todo le importaba la verdad del ser, siendo justamente sus ideas supremas, el Bien, la Verdad y la Belleza. Hombre de su tiempo, constataba la belleza sensible pero sometida al cambio y al devenir era, para él, mera copia a distancia infinita de lo suprasensible. Si el arte es copia o mimesis del mundo en que vivimos, resulta ser copia de copia, sombra de sombras. De ahí la condena ejemplificada en la celeberrima alusión a la pintura de una cama, en el libro X de "La República", en tercer y último grado de realidad¹³. La severidad de quien era declarado enemigo del ilusionismo de los sofistas, humanistas astutos, en verdad facilita constatar la no realidad cósica de la imagen, y en tal modo abrir la puerta a la irrealidad de la ilusión y de la ficción.

El fanático rigorismo platónico va a los extremos, la belleza en lo alto y el arte en lo más bajo. Con varias similitudes procedió Marcel Duchamp en su Gran Vidrio, y Octavio Paz¹⁴ lo observa cuando puntualiza el persistente platonismo y neoplatonismo que atraviesa siglos hasta nuestros días. En el Vidrio, metáfora de un amor no correspondido, el artista

9. Cfr. el libro de Vicente Fatone, *Filosofía y Poesía*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

10. Jean-Paul Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

11. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 1973. Para una completa interpretación histórica y actual, ver Gianni Vattimo, *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Italia, Garzanti, 2000.

12. Martin Heidegger, Eugen Fink, *Heráclito*, Barcelona, Ariel, 1986.

13. P. M. Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1968 y Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2005.

14. Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, México, Era, 1989.

presentó en las alturas a la Esposa, aun no desposada, como una suerte de estrañafario insecto descendiendo nunca del todo, mientras que en la zona inferior los ficticios nueve solteros (el Soltero), meros moldes, la desean sometidos a una reiteración que no acaba. No está demás subrayar que este gran provocador, cuyas intenciones fueron las de liquidar gran parte del arte de su tiempo, alienta la aparición de una “belleza indiferente”, la del Vidrio y sus complementarios *readymades*, ni bella ni fea, belleza otra.

En la historia de la filosofía se ha destacado con frecuencia la opinión platónica como negadora de las artes plásticas, pero las ricas oscilaciones de su reflexión aconsejan no ser terminantes. La relación de la belleza sensible y suprasensible, ni fácil ni simple, permitiría que el resplandor de la Idea dejé lejana huella en las apariencias y las empuje a la elevación, aún sin el deseado logro final. Varios diálogos reflejan complejidades de las que tanto se hablará a lo largo del devenir de la cultura¹⁵. Tras esa lección histórica, su discípulo Aristóteles cambia registro con no menor genialidad. Metafísico no idealista sino realista, hoy diríamos un moderado, se desentiende de la belleza suprasensible y a la concepción vigente de proporción y armonía le agrega la característica, no

intranscendente, de magnitud. Proyecta su racionalidad potente a la concepción de la tragedia en la “Poética”, donde lo que más interesa para lo nuestro es la revalorización de la mimesis, tan sospechada por Platón, y elevada en cambio a principio general del arte, capaz de aprehender lo universal en lo particular. Asimismo famosa es la concepción de la catarsis interpretable, entre tantas lecturas, como acción medicinal, purgativa o purificatoria cuyo objetivo es el alivio de las emociones y sentimientos desatados por el pathos trágico.

Tras la incidencia de estas definiciones perdurables por incontables motivos, el Medio Evo introduce sustanciales variantes¹⁶. La belleza suprasensible se transforma en versión teológica; no sólo es atributo divino, Dios es belleza. Por la *creatio ex nihilo*, el vasto horizonte de mundo es valorizado infinitamente y florece en multiplicidad de formas y colores del aparecer. A la vez el hombre adquiere, a imagen y semejanza de lo divino, la posibilidad de la creación. Si bien la visión cristiana mantiene la belleza del cosmos como proporcionalidad y armonía, Plotino, enamorado del Uno, rectifica la fuente de las concordancias que provienen ahora del alma. Debemos a Agustín, Obispo de Hipona, tantas ideas

de interés estético pero sólo subrayamos que el acontecer universal de “La Ciudad de Dios” introduce nada menos que la noción de historia, fundamental para el concepto mismo de la imagen, que no es tal sin historia y sin memoria¹⁷. De Tomás de Aquino, quien logra para la filosofía cristiana la creativa síntesis platónico aristotélica, retenemos dos enunciados no obviables: *pulchrum est splendor formae* y *pulchrum est quod visum placet*, constatando (ya en los sofistas) la esencial relación entre la belleza y su percepción. En semejante contexto el antiguo concepto de las *téchnai*¹⁸, siempre en relación imprecisa con la belleza, se transforma en el nuevo esquema de artes serviles o mecánicas y liberales. La intelectualización de estas últimas favorecerá el progresivo afianzamiento de la praxis artística en busca de identidad y especificidad, ante la inminencia de las innovaciones que se avecinan.

La Alianza

El renacimiento conjuga, por vez primera, arte y belleza tanto en la teoría como en obras perdurables. La renovación se inicia con los esclarecidos humanistas para proseguir sin pausa. Despues del librito simple y sorprendente de un pintor desconocido, descubierto por Vasari¹⁹, Cennino

15. Reflejan esas fértiles oscilaciones el testimonio del juvenil Hippias con cinco afirmaciones sobre la belleza puntualmente refutadas y las múltiples direcciones del pensamiento en el Fedro, el Simposio hasta el Filebo de senectud con una aproximación al pitagorismo que casi lo convierten en antiguo precursor del arte abstracto por las preferencias matemáticas a los cuerpos geométricos, ideas que no permiten olvidar los nexos con Afrodita y su hijo Cupido, y los imborrables conceptos sobre el amor y el deseo como carencia y falta que, según es sabido, hicieron época.

16. Cfr. Jacques Maritain, *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1958. Cfr. la exhaustiva obra de Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievo*, Milano, Bompiani.

17. En uno de los últimos trabajos de Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, el autor afirma el carácter anacrónico de la historia del arte y de la imagen que reúne en la superficie aparentemente homogénea un sorprendente entrecruzamiento de tiempos y de gestos pictóricos enteramente diferentes.

18. Las *téchnai* integraban la pintura, la escultura y la arquitectura con los diversos oficios, siendo las *mousiké* el conjunto de la *choreia* una y trina, música, poesía y danza.

19. En Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964.

Cennini, Leon Battista Alberti da pautas definitorias hasta llegar, entre otros, al inigualable Leonardo. El nuevo concepto del arte transforma progresivamente la Idea platónica en un ideal de belleza que va a ser determinado por la conquista mimética, según caracteres matemáticos, del espléndido escenario de la naturaleza y del mundo. Es innegable el prevalecer de una visión unitaria a través de directrices definitivas. La cúpula de la Santa María dei Fiori, a cargo de Brunelleschi, abre la posibilidad de ver y comprender lo que aparece, sometido a una misma unidad de medida, esto es, un universo racionализado mediante la construcción de un espacio homogéneo, a la vez continente y contenido, denso de relaciones concretas y mensurables en proporciones y número. Se aplica a la pintura el modelo de la perspectiva, de modo tal que el multiforme espectáculo del universo remite a un punto de vista único, fijo. Opción ideológica que la voz contemporánea de Maurice Merleau-Ponty, sin desentenderse de la singularidad de otras soluciones, ha enjuiciado duramente por la violencia de la visión monocular –que el arte contemporáneo, observémoslo, desactiva con voluntad no menos férrea-. Desde esa mirada, el cuadro renacentista silencia y aún borra lo que es huella

y diferencia. “La disputa del Santísimo Sacramento”, pintura de Rafael en la que aparece el protagonismo de Platón y de Aristóteles, es testimonio de una complejidad de elementos que al expulsar lo heterogéneo produce bella armonía, sin resquicios²⁰.

En todo caso, la visualización del renacimiento distó mucho de implementar una concepción unitaria ajena a matices, como demostró la gran erudición penetrante de Pierre Francastel²¹. Pensamos en la Florencia de los Medici, en la Academia neoplatónica de Marsilio Ficino y en la magnífica “Primavera” de Botticelli, notoriamente ajena a la fijación de la perspectiva²². Cada artista crea su propia semiótica, ha afirmado Emile Benveniste, más allá, por supuesto, de la pertenencia a su tiempo y a la historia cultural de la época. Típico asimismo el ejemplo de Piero della Francesca, autor del “De Perspectiva Pingendi”, en muy otro orden visual, de matemática exactitud, que no comprometió por cierto la visión homogeneizante. Impactan sus figuras monumentales dispuestas a veces en escenarios discontinuos de diferente proceso enunciativo, tal como se capta, a golpe de ojo, en “La Flagelación”²³, de una singularísima visibilidad que inquieta, misteriosa e inexplicablemente, la impermeabilidad reinante.

Mientras se prolongan los logros renacentistas y la ciencia avanza en la concepción de leyes inmodificables de la naturaleza, la propuesta de una racionalidad que triunfa con la certeza cartesiana y se afianza en el siglo XVIII, es controvertida, previamente, por un peculiar intervalo. El de un siglo que filtra su ímpetu avasallador y discute la armonía clásica. Raro *intermezzo*, el del siglo XVII, cuya magnificencia barroca hoy se reedita en el discutible pero fructífero concepto de era neobarroca. Ofrece pistas sagaces para detectar el origen de nuestra subjetividad moderna, su inestabilidad, desasosiego y desequilibrios.

El desvío barroco.

La conocidísima confrontación de H. Wölfflin entre Renacimiento y Barroco ya dice tanto. ¿Se podrá agregar algo? Lo que queremos subrayar aquí es sólo el sentido del exceso y de la apertura ilimitada cuya evidencia surge una vez más. Y es justamente en el origen de la genealogía de lo moderno, en presentaciones donde lo bello se reconstruye con mostración irresistible. Considerado feo en algún momento, el barroco significó un grandioso descentramiento con el poder de desequilibrar la sobriedad intelectual previa. Probablemente el retorno de un resto siempre tentado por el desborde, acorde con el desplazamiento

20. Finalmente el artista ha adquirido para sí la posibilidad de suscitar en su espíritu la capacidad de creación, o sea la de imitar a la naturaleza según la perspectiva geométrica con inspiración propia, según algo que “surge en la memoria”, mentada expresión de Rafael, no sin el antecedente romano de Cicerón. Se alternan en el renacimiento las influencias platónicas y aristotélicas enriqueciendo las ricas y complejas soluciones artísticas. Cfr. Erwin Panovsky, *El Significado de las Artes Visuales*, Barcelona, Alianza, 1979. También Elisabetta Di Stefano, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2007.

21. Pierre Francastel, *La réalité figurative*, París, Gonthier, 1965, y *La figure et le lieu*, París, Gallimard, 1967.

22. Rosa María Ravera, “El doble origen del signo pictórico (Leyendo a Botticelli)”, en *Estética y Semiótica*, Rosario, Fundación Ross, 1988.

23. Ravera, Cit., *Algo sobre Piero della Francesca*.

de la centralidad del hombre europeo y el descubrimiento de otros mundos. Su funcionamiento abre el espacio y lo dilata a través de luces y sombras que aceleran el ritmo de la experiencia con turbulencias sin vacíos en orden a una meta inalcanzable.

Los mecanismos barrocos ostentan una construcción pródiga dispuesta a despilfarrar recursos sabiamente administrados por el diseño armónico. Ha escrito Borges: “yo diría que es barroco aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura... yo diría que es barroca la etapa final de todo arte cuando éste exhibe y dilapidó sus medios... bajo los tumultos no hay nada. No otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes, por eso mismo puede acaso agradar”²⁴. Sería quizá ausencia de fundamento en el permanente doblaje del juego de los opuestos, del ensueño y del sueño. Proclive a la especularidad de lo real, el barroco conjuga el ser y el aparecer mientras arroja al hombre a la incertidumbre de su ser suspendido. Inscribe en sus figuras la angustia de la vida breve, tanto la nada como el capricho y la maravilla. En el mismo tiempo en que Descartes, de quien se han demostrado pocas afinidades con la cultura barroca, todo lo somete a la exigencia de claridad y distinción, la sensibilidad escéptica de la época consolida el triunfo de una ficción que es escena, teatro del arte y del mundo.

Sus formas de continuidad fluyente parecerían estar siempre “a punto de”, al decir de Eugenio Trías, con permanente referencia a un “afuera” de la experiencia, más allá de la ventana, de la naturaleza, más allá... El pliegue lo explica todo, dice Gilles Deleuze, para quien lo que el barroco descubre es su élan infinito²⁵. Por su cuenta Gottfried Leibnitz, filósofo barroco por excelencia, auténtico puente entre la antigüedad y la filosofía alemana, aporta el control del mecanicismo y la refundación metafísica de su concepción monadológica. Basada en fuerzas primitivas anímicas que en continuidad se elevan desde lo infinitamente pequeño hasta lo más alto, esta filosofía perennis da cuenta del devenir fluyente que explica tanto el arte como la vida universal²⁶.

Ab initio

En el sueño manierista la belleza no se ha desvanecido, se transforma en viajes inimaginables sin el arte. Nos referimos al envío del alma en “El entierro del Conde de Orgaz”, que el Greco lanza desde la figura exánime sostenida por el poder eclesiástico, en veloz ascenso hacia lo alto, entre la Virgen, Cristo y un apretado conjunto de personajes y santos. Prácticamente en el medio de la pintura, ofrece contrapunto al extraordinario movimiento de elevación, la horizontalidad, curiosamente compacta, de las individualidades de la corte, entre las cuales el pintor, diferencia que no pasa

inadvertida por Deleuze. Este vuelo del alma creado por Domenico Theotokopoulos sería símbolo del dinamismo de una zona interior profunda. Allí al parecer se inician las aventuras del arte. Una referencia borgeana a Addison sugiere que el alma mientras sueña, pergeña un relato onírico en el que aparecen puntualmente el teatro, los autores, el auditorio. El director del evento no es otro que ella, el alma, iniciando el ritual de lo que es tal vez el más antiguo y menos complejo de los géneros del arte.

Pero aún antes de este singular escenario, el alma aparecería, en su inicio, con inevitable cuota de pasividad, afectada por un color, un sonido, un timbre. Es el “anima mínima” de Jean-François Lyotard²⁷ inmediatez pura que no supone en principio continuidad alguna y menos aún algo correspondiente a un “sujeto”. De tal profundidad emerge lo que da comienzo al arte y que de tiempo en tiempo se orienta, todavía, en dirección al objetivo inalcanzable. No habría que olvidar la antigua pasión de infinitud²⁸. Asomó en los inicios del pensamiento griego, ya combatida por una racionalidad que logró conjurar el desborde de la experiencia, se acentuó en el barroco por el dinamismo de un exceso que amenaza la armonía de la belleza y la obliga a otras rutas, mientras lo sublime asume para sí la apertura infinita que Kant ha de recuperar actualizando una tradición larguísima.

24. En el Prólogo a *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

25. Gilles Deleuze, *El Pliegue*, Buenos Aires, Paidos, 1989.

26. Gottfried Leibniz, *Monadología*, Buenos Aires, Aguilar, 1980. Francois Duchesnau, *La dynamique de Leibniz*, París, Ed Brim, 1994.

27. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984 y también *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

28. Heimsoeth, cit.

Lo imaginario como base de la vida y del arte.

En el mismo siglo XVIII en que Charles Batteux dictamina: "Las bellas artes reducidas a un solo principio", poco después de que Alexander Baumgarten, promocionado padre de la Estética, la declarara *analogon rationis*, con la belleza como su esencia perfecta, "La Crítica del Juicio" de Kant²⁹ deja sentado que la percepción de lo bello es desinteresada y subjetiva gozando, no obstante, de una extraña necesidad. Queda despejado el horizonte de una facultad innovadora, la del juicio reflexionante (reflexiona sobre sí mismo) que debe subsumir bajo una regla aun no descubierta, y que a diferencia del juicio determinante de la tradición lógica, es decisivo no sólo para la contemplación y creación artística sino para la constitución de conceptos empíricos. Obra admirada por Goethe, crítica, lacunar, escrita en tiempos diversos con tensiones que la letra registra, es, con brillante expresión de Emilio Garroni, auténtico capolavoro del pensar filosófico. El texto fundacional de la estética moderna por su ejemplar autonomía.

Conceptos centrales para lo nuestro, la belleza y lo sublime, se cotejan en las respectivas Analíticas sin parar de crecer hasta nuestros días. Lo bello atañe a la armonía de las facultades y lo sublime remite en cambio a la relación con las ideas de la razón, ideas metafísicas que comprometen la tensión de infinitud y

que, por lo mismo, no conceden la conciliación buscada en los respectivos sentimientos de placer y displacer. La noción de límite, fundamental en Kant, veta la intención metafísica, precisa la facultad del entendimiento (*Verstand*) distinguiéndola de la Razón (*Vernunft*), la capacidad de lo incondicionado. Consagrado por la proporción y medida, lo bello, estético por excelencia, garantiza la deseada unidad y armonía últimas mientras que lo sublime convoca a un horizonte de indefinición y conflicto arrastrando el espíritu a dimensiones ignotas. Lo bello sutura el abismo, lo sublime lo abre.

Queda establecido que sólo ateniéndonos a las apariencias puede funcionar un principio trascendental en términos de gusto, expresable en afirmaciones subjetivas que aspiran a la universalidad de un acuerdo deseado. El principio del juicio reflexionante da cuenta de la belleza como finalidad sin fin, placer sin interés, universalidad sin concepto, referidos a la satisfacción de armonizar la espontaneidad de la imaginación con la legalidad del intelecto a través del "libre juego de las facultades". Es allí donde el mundo de la naturaleza encuentra al mundo de la libertad y el juicio estético establece sintonía de la forma del objeto (del objeto del arte) con las expectativas del sujeto.

De gran interés son recientes interpretaciones de Eco³⁰ y Garroni en la

traducción y extensa Introducción a la Crítica. Eco discierne la integración intelectual y sensible (central para la praxis artística) a partir de un desarrollo mental que enriquece con contribuciones de la actual neurociencia. A un primer juicio perceptivo implícito le sigue su verbalización, la intervención de la acción categorial y el proceso interpretativo de alcance hipotético conjetural, típico de las afirmaciones estéticas. Aparece luminoso el concepto de imaginación, con el término escogido por Eco, el de "figurar". Figurar para comprender y comprender figurando, no sin el aporte mediador del "esquema", considerado concepto devastador por Peirce y por Kant, un arte escondido en la profundidad del ánimo humano. Asimismo Garroni focaliza, en sus precisas interpretaciones, el núcleo de lo que es sentido, el sentir de la imaginación en relación profunda no sólo a lo estético, sino a nuestra pertenencia a la vida y al mundo. Lejos de ser tema específico, lo estético es inherente a la existencia humana en virtud de una capacidad que permitiría, incluso, "ver a través". Reaparece la belleza y el arte como visión de lo sensible y de algo más...³¹.

Lo que se ha avanzado no es poco. La belleza ya no posee identidad objetiva pero su percepción, tanto como la capacidad de creación, acreditan un singular trascendentalismo que posteriores pensamientos van a interpretar muy diversamente.

29. Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999. Introducción de E. Garroni y H. Hohenegger.

30. Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

31. En sus conexiones últimas, la filosofía kantiana no deja de remitirse a la trascendencia sin explicitarla racionalmente. El esquema de las tres obras presenta un fuerte sentido unitario, según subraya Deleuze. *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra, 2008.

El devenir del mundo y el ojo que ve

Tras la herencia crítica y con la eficacia de la escritura francesa y su rico bagaje filosófico, lingüístico y semiótico, Lyotard³² retoma el discurso en torno a lo sublime y lo reelabora en relación a los conocidos conceptos de posmodernidad, con contribuciones protagónicas. A través de esa riquísima intertextualidad, adquiere hoy renovado impulso la noción de lo irrepresentable. La cuestión de lo sublime coincidiría con la idea de algo no presentable sensorialmente, a lo que al parecer tienden las novedades artísticas mientras marcan la diferencia contra la dictadura de las normas. Se trataría nada menos que del asesinato de la pintura, pero no del arte, con la condición expresa de activar la orientación hacia lo que no puede presentarse en la apariencia pero sí concebirse, sin objetividad ni subjetividad posibles. Pura tensión contestataria que para el filósofo es, sin más, el axioma de las vanguardias.

Preludian estas reflexiones, cabe observar, la agudeza inconfundible del gran filósofo de la ambigüedad, Maurice Merleau-Ponty³³. Con un pensar que bien lejos de un absoluto idealizado, es aún reflexión metafísica, según se afirma, pero como problema de un Ser que es ahora cuerpo, la misma carne del mundo iluminando un devenir en el que confluyen tanto el afuera

como el adentro: cuerpo concebido como materia y espíritu en coincidencia con un ojo que “ve”. Se vislumbra la riqueza de un “visible invisible” que el arte repentinamente ofrece a la mirada, en ocasiones. Como trama conjunta de significados nunca instalados definitivamente en formas completas, irreductibles y autónomas. Son ideas pensadas desde la fenomenología a partir de la percepción, base creadora del arte.

El filósofo se refiere a Cézanne (con citação de Valery), cuando éste nos convence de que la naturaleza está en la interioridad. Luz y color estarían ante nosotros porque despiertan un eco en el cuerpo que los recibe posibilitando un visible a la segunda potencia, ícono de aquél, no por cierto un duplicado ni mera copia de la realidad externa, no una cosa que estaría en alguna parte, frente a nosotros, sino algo que es, a la vez, hombre y mundo. En inherencia –no conexión– de quien toca a lo que toca, de la mano a lo que acaricia. La clave es el vidente visible, “con cara y espalda, un pasado y un porvenir”³⁴. Para entenderlo sería preciso, se dice, retornar a Aristóteles y a la escolástica, “la única manera de reformular ante el entendimiento la unión de alma y cuerpo”. Claramente estos enunciados incitan a reinterpretar de modo muy diferente a lo habitual lo que es arte, belleza,

pintura, sin omitir por supuesto su desfonde, de lo que da prueba más que suficiente el arte actual.

Visiones contemporáneas

Su sola mención estimula horizontes aún no suficientemente evaluados. Parece acertada la opinión de Giorgio Agamben³⁵ cuando presenta la aproximación a este tiempo como el vislumbre de las tinieblas de la época, junto a los caracteres ya conocidos de la moda y las citaciones, entre otros. Lo cierto que en el contexto global de la mundialización, el arte bascula, orientado y desorientado, despertando desconcierto, a veces ira pero también no poco entusiasmo. Da para todo, incluso para presentaciones inclasificables como la del perro atado en una Bienal de Nicaragua, a cargo de un artista poco conocido de frondosa trayectoria, Vargas Habacuc³⁶.

¿Y la belleza? Junto a numerosos cambios y experimentaciones felizmente más verosímiles que alternan instalaciones, acciones performáticas, land art y body art más allá de una lista que aún prosigue, reafirman argumentos a favor de los resplandores de la luz, las empresas del búlgaro Christo. Espléndido el empaquetamiento del Reichstadt de Berlín. Fue festejado por millones de espectadores y por el mismo artista, quien al decir de los

32. Cfr. Oñate Teresa, “Lyotard: la escritura de la disensión”, entrevista en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1987. Cfr. también *Il dissidio*, Milano, Ed. Feltrinelli, 1985.

33. Maurice Merleau-Ponty, *El Ojo y el Espíritu*, Buenos Aires, Paidos, 1977. Anticipan, en efecto, un pensamiento ampliamente desplegado por la filosofía francesa al eludir todo tipo de dualismo, ni sensible ni inteligible, como notoriamente en Jacques Derrida, en Deleuze y por supuesto en Michel Foucault (Cfr. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2004).

34. Merleau-Ponty, cit.

35. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, París, Payot & Rivayes sur, 2008.

36. Experimento con destino incierto por la muerte del perro a falta de alimentos. Mientras la galería negó que la muerte sucediera durante el tiempo de exposición, voces no autorizadas comentaron que callejero habría sufrido igual suerte. Signos de la época. El arte es seguramente signo, pero no en la dimensión sausureana.

testimonios³⁷, no dudó en admirarse por la belleza de un escenario que variaba luminosidad y colores en las distintas horas del día. Junto a las intervenciones previstas, fervorosos ciegos se entrometían en los pliegues barrocos convocando la sensibilidad del tacto que les posibilitaba “ver” sin ojos, y gozar de la escena. Ahora bien, entre otros aportes la memoria ha retenido imágenes de artistas argentinos que quedaron plasmadas en algún momento y por algún motivo, no por cierto excluyentes.

Sin olvido posible, las batallas del querido Cándido López son evidencia palpable de que la chispa de la imagen se enciende en el recuerdo, según creía Walter Benjamin. Nos lo aseguran esas nubes a cielo abierto y el accionar de los soldaditos, testigos mudos de la terrible guerra del Paraguay. De modo muy diferente impresionan potentes pinturas del siglo XX. Así el fenomenal impacto de “La gran tentación”, de Antonio Berni. Teniendo presente que los retratos del artista en la primera época alumbran una belleza en su versión clásica, el placer y la admiración van sin duda a esa gran pintura. Desde lo alto, la edulcorada belleza femenina ofrece el objeto del deseo, moderno automóvil, al inenarrable desfile de seres grotescos y tan queribles, carne del mundo, cuya grandeza y miseria marcha en sentido contrario, ajena a la falsa seducción del consumismo mendaz y ladrón. Luego de

este excepcional aporte, la producción neofigurativa asume la tarea de plasmar la creatividad contemporánea. El orden surge del caos y la obra de Luis Felipe Noé lo certifica. Si la caótica es una

ciencia de nuestros días³⁸, la demostración ante los ojos la da Noé con el arrebatado dinamismo de su pintura y de su letra. El artista publicó en su momento, en el muy importante texto



Berni Antonio. *La gran tentación*, 1962. Óleo, madera, arpillería, tela, papel, adornos, hierro, cartón, plástico, vidrios, pegamento, imagen litográfica y plumas sobre madera terciada, 245 x 241,5. Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires

37. Así refirió César Baracca, estudiante de la Facultad de Humanidades y Arte de la UNR, único ayudante latinoamericano colaborando con un proyecto que, presentado ante la Cancillería alemana, tardó 9 años en aprobarse. Tras el éxito obtenido y el desconcierto inicial las mismas autoridades propusieron la prolongación del evento, pero Christo desmontó el fenomenal despliegue a la hora señalada, sin concesiones.

38. Ian Hacking, *La domesticación del azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, 1995.



Luis Felipe Noé, *Primero cruce después quebra*, 2003. Técnica mixta sobre papel, 59 x 89 cm.



Romulo Macció, *Castilla*, 2000. Acrílico sobre papel, 200 x 400 cm.

sobre la “Antiestética”³⁹ –auténtico alegato deconstrutivo *avant la lettre*–, la ruptura de la unidad del cuadro y la negación de su armonía ideológica. La reemplazó de mil maneras con multiplicidades ondulantes y proliferación de pliegues tanto en el plano como en el



Clorindo Testa, *El Obispo vivo*, 1989. Madera, papel y pintura, 170 x 61 x 110 cms.

39. Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965.

espacio, en la tela y en la puerta. Noé no elude la palabra belleza porque la identifica con el valor de lo inalcanzable, salto al vacío hacia lo desconocido. La aparición de una singular rostridad, en los últimos años, alienta una suerte de visible invisible entremezclado con el todo de la experiencia. Otro integrante de la neofiguración, Rómulo Macció, ha presentado el espléndido devenir y la serena calma de la naturaleza en grandes cuadros reminiscen-

tes. "Castilla" es uno de ellos. Una belleza que no hace olvidar la desmesura del mar, de la luna, de barcas abismáticas, gestuales o geometrizantes, directamente lanzadas a una incommensurabilidad que Macció ha alentado, al parecer, siempre. Pintor por excelencia en extremo versátil, hoy renueva el desfonde del furor cromático de antaño. Se lo percibe en el desdoblamiento de rostros de contraste abrupto que ponen a prueba la verosimilitud del cuadro, entre la mostración poética y la ironía demoledora. De aquí en más, es evidente que la obra de Clorindo Testa entabla la coherencia de una escritura arquitectónica y a la vez intensamente pictórica, con gestos de total desenvoltura aplicados a soportes abiertamente diversificados. Ya sea en el

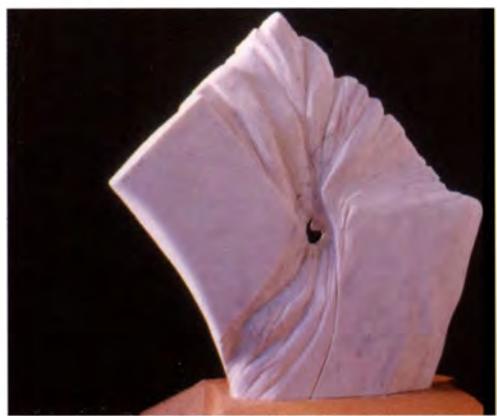


Juan Carlos Di Stéfano, *Persona. Homenaje a Cataluña*, 1979/80. Poliéster reforzado y colado. 168 x 59 x 50 cm. Colección particular. Foto: Lucas Distefano



Norberto Gómez, *El corazón*, 1988. Yeso policromado, 92 x 60 x 32 cm. Colección particular. Foto: archivo del artista.

plano, papel o cartulina, ya sea en la instalación que se derrumba o en el ensamble de maderas que cobijan al obispo vivo y al obispo muerto, tapados por un papel de plata, fantasmático. Parecidas sensaciones despierta, por ejemplo, la tormenta de aire y fuego que no logra tapar las ruinas de Herculano.



Lucía Pacenza, *Sol del Sur*, 1998. Mármol de Carrara, 105 x 100 x 17 cm.



Silvina Benguria, *El caballito*, 1989. Acrílico s/tela, 50 x 50 cm

En el área escultórica las realizaciones de Juan Carlos Di Stéfano y de Norberto Gómez asumen contestación revolucionaria no sólo de formas, que impactan ferozmente sin palabras. No cabe dudar de que Di Stéfano le apunta a lo que el cuerpo humano es capaz de expresar sin presupuestos discursivos. En períodos diversos como cuerpos inflados o en envoltura agónica, o más frecuentemente en direcciones transversales abiertamente

inverosímiles es, en "Homenaje a Cata-luña", pura tensión contenida de pasado y de presente de logradísima síntesis. También es la temática del cuerpo la que asedia a Norberto Gómez, quien lo ha interpretado como despojo descarnado y crucificado, reducido a huesos colgados de la pared con bello diseño trágico, propuesto como tripa rojiza en la parrilla ardiendo, ahora en el emocionado y emocionante "Corazón". Nos entrega la

complejidad del fragmento arquitectónico en el que reposa, majestuoso, un Dioniso capaz de entregar su entraña más profunda en la abertura del cofre.

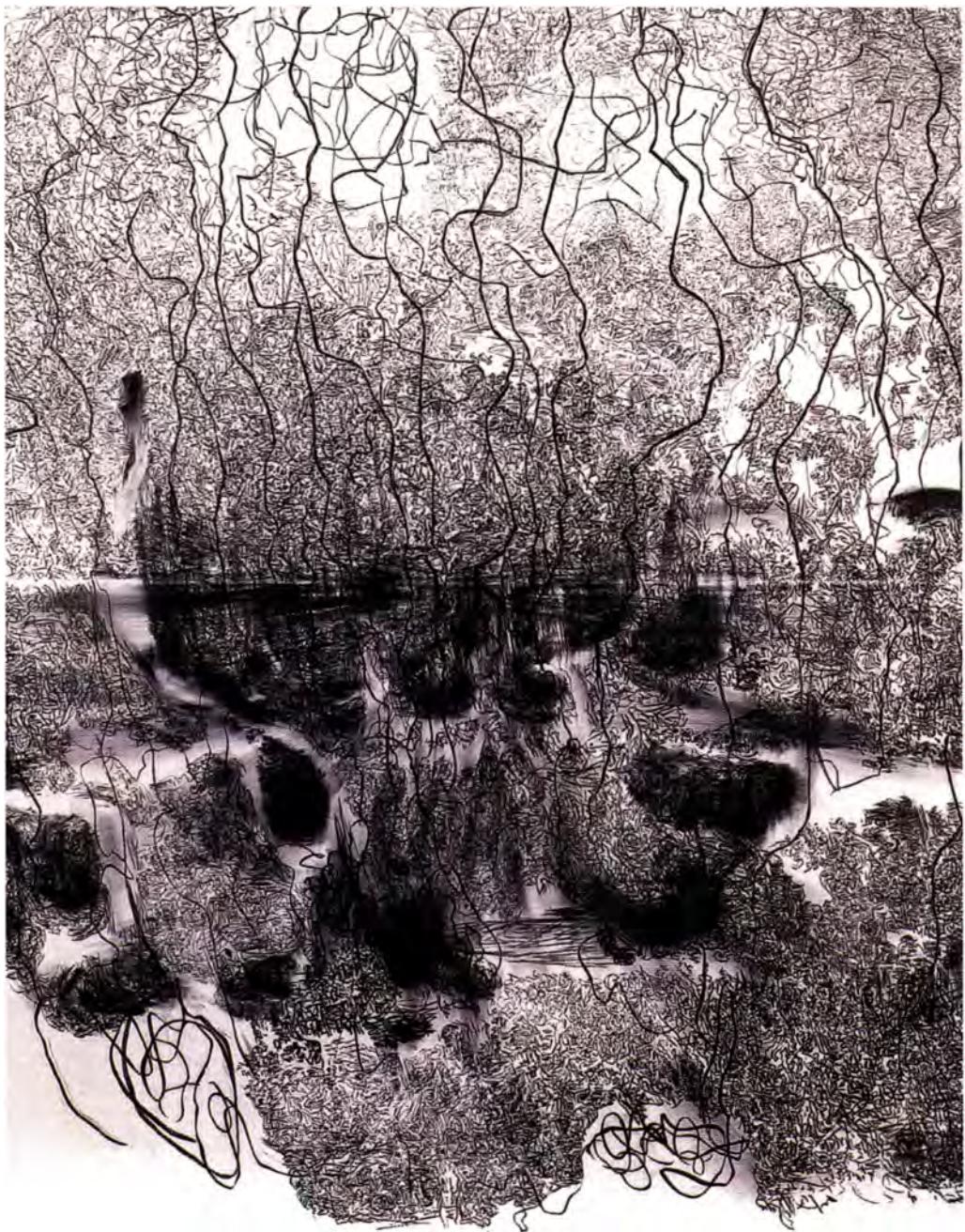
Tras esos testimonios las novedades de Guillermo Kuitca no pasaron inadvertidas. La obra de título "Idea de una pasión", remite a un clima de tensa indeterminación suscitado por el niño con tiradores y moño leyendo su libro junto a la madre que tras él asiste a un escenario plagado de minúsculas y enigmáticas acciones dramáticas. Queda en suspenso un sentido implícito doblemente inquietante que no dice y retarda lo aún por decir. Inventor de



Guillermo Kuitca, *Idea de una pasión*, 1983. Técnica mixta sobre tela. 177 x 190 cm.



Zulema Maza, *Dolly Doll*, 2011. Técnica Mixta, 112 cm x 76 cm.



Eduardo Stupia, *Paisaje*, 2007. Grafito sobre papel montado sobre tela, 200 x 250 cm.

ámbitos agigantados e irreales –sin omitir la huella del pie y los ocasionales escritos de manteles– Kuitca aporta, con marcada impronta generacional, la apertura de espacios pictóricos y arquitectónicos esencialmente teatrales.

Veremos que con rica diversidad de técnicas, tres artistas introducen singulares e irrepetibles visiones del mundo. El voluptuoso barroco de Silvina Benguria, en “Caballito”, no es sólo línea y ornamento sino desdoblamiento como germen de existencia vital. Lo ha prolongado en apariciones satíricas, nunca ácidas, aptas para interesar la mirada psicoanalítica y semiótica, la misma que en la obra última evoca la sutil correspondencia de nubes y de naves impulsadas por el misterio del viaje. Por su parte la escultura de Lucía Pacenza, “Sol del Sur”, ostenta asimismo una marca barroca profunda, la de pliegues que ahondan recorridos penetrando en la dura materia del mármol. Al flexibilizarla, la artista rompe un esquema nunca del todo geométrico, mientras la realidad de la urbe se instala en el monumento y en fragmentos de cajas que invitan a ver y ser miradas, cual ventanitas delatoras. El espacio ciudadano es sólo aparentemente despoblado. La obra de Zulema Maza, “Dolly Dolls”, responde a la búsqueda de una belleza femenina con cierto charme no sólo visual. Sus intervenciones, de gráfica depurada y avezado manejo virtual, visualizan cuerpos que exhiben –al estilo

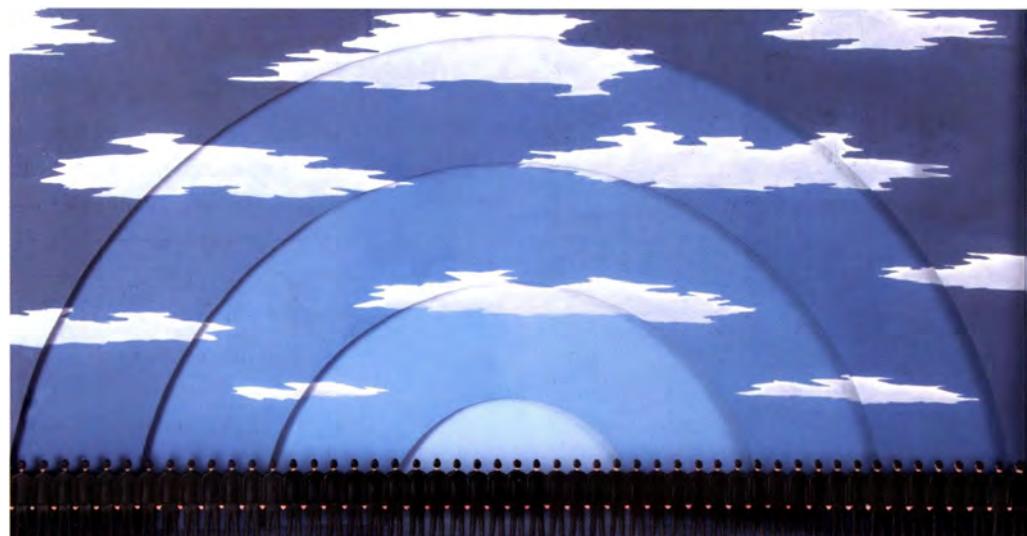
monádico leibniziano— tanto lo animal como lo vegetal y espiritual (presente en la paloma que vuela). Una continuidad reiterada en el verdor de la planta y de los jardines, como no menos en la acción de la tejedora simbólica.

La riqueza de las artes posibilita infinita variedad de expresiones de forma y de contenido que se transforman recíprocamente. Así el dibujo de Eduardo Stupia, que aspira a la incompletud de un trazo recorriendo el plano ficcional con sugerencias nuevas. De rica transparencia, zonas superpuestas alternan áreas negras con el fluir indeterminado que se aprecia en la obra reproducida. Un modo de inventar espacio mediante las operaciones, no inocentes, de una línea que construye y destruye haciéndose. Jorge González Mir por su cuenta comple-

menta la investigación conceptual con su sugestiva “presencia”, de arcos escalonados, atmosféricos, frente a la linealidad sin fin poblada de hombrecitos tallados, idénticos. Es también la vigencia del conceptualismo, de la abstracción y de las propuestas figurativas. En tal sentido no cabe olvidar que la afirmatividad mítica de Leónidas Gambartes inauguraba, hace más de medio siglo, la modernidad de un quehacer autónomo en la articulación estructural, y a la vez profundamente instalado en realidades ancestrales, que el payé encarna por obra de este pintor de América. El rosarino Julián Usandizaga, ejercita la sapiencia de su línea en la aparición, proliferante y monstruosa, del burgués y de su dádiva, la coima, presente en la periferia y también en el centro de un mundo tan antiguo como contemporáneo. Derivando de una tradición esta

vez totalmente abstracta, Juan Melé continúa la apertura del Arte Concreto Invención pero la reinventa día a día, mediante la creación de un dispositivo dinámico generador de juegos en construcción lineal. Demuestra que hay “figura”, en otro sentido que en el de la llamada “figuración”.

Frente a estas imágenes es notorio que la fotografía hoy accede a los primeros planos. Mencionamos únicamente dos ejemplos, antitéticos. El de Aldo Sessa, quien habiendo entregado el horizonte de la belleza del mundo en el bosquejo de montañas, bosques, estancias y palacios, como no menos en el ámbito metropolitano, se ha sentido igualmente atrapado por una silueta desdibujada, aún visible en la indetermina-



Jorge González Mir, *Presencia 2*, 2007. Pintura acrílica sobre madera y talla, 100 x 53 x 8 cm.



Leónidas Gambartes, *Conjuro rojo*. Óleo, 0,60 x 0,45 m. Colección Carlos Pedro Blacquier y Sra., Bs. As.

ción del reflejo y del charco, ante el monumento, en "Reflejo Obelisco". A su vez el despliegue massmediático de Beyoncé ilustra con lujo suntuoso y caprichoso de su vestimenta dorada, plegada, un barroco contemporáneo que es pura piel sin fondo. Pero del barroco nunca se sabe.



Julián Usandizaga, *La coima, Estudio para "Ariel emisor - La coima"*, 1988/2000. Grafito, Lápiz color, 32 x 19. «¿Me estimáis, señor? ¿no?...» (Ariel a Próspero)

Comenzamos por Cándido López, queremos terminar con Fortunato Lacámera, quien supo expresar a la perfección la luminosidad que se entreabre desde un interior



Juan Melé, *Relieve 867*, 2004. Madera policromada, 143 x 143 x 6,7 cm.



Beyoncé. Gentileza de Clarín.

oscuro y profundo, como la vida del alma, en pinturas que solicitan la luz, frente a la ventana, frente al jardín, un adentroafuera puro símbolo.

Todavía Borges: "Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso"⁴⁰.



Aldo Sessa, *Reflejo Obelisco*, 2001. Toma directa, 105 x 70 cm.

Rosa María Ravera. Presidente de la Asociación Argentina de Estética. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes (Presidente 2001-2006), Pfra. Honoraria de la UBA. Ha sido Titular de Estética en la UBA, UNR, UNLP, Presidente de la Fundación J. Klemm, Miembro Fundador y Presidente de la Confederación Latinoamericana de Estética y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Codirectora de la Revista de Estética, Caic, Directora de la Revista Gritex. Es Representante argentina en la Asociación Internacional de Estudios Semióticos. Ha recibido numerosos premios y es autora de libros y publicaciones de su especialidad. Condecorada por el Gobierno de Italia.

40. En "Jorge Luis Borges Adrogue", Buenos Aires, Municipalidad de Almirante Brown, 2011.

Tres formas de Venus

EDUARDO STUPIÁ

De las Venus del Quattrocento, como la de Botticelli, al manierismo prostibulario, pasando por la Venus criolla

Además de ser la diosa de la fertilidad y el amor, Venus es, se sabe, la diosa de la belleza. Y la belleza sigue siendo, al margen de que las discusiones acerca de ella han sido ya exhaustivamente zanjadas, una materia volátil. Si nos fuera posible apartarnos aunque fuera por un momento de los cristalizados modelos ejemplares, tanto de los devaluados modelos del arte como de los, hoy, mucho más vigorosos del espectáculo y los medios, podríamos todavía discutir qué es bello y qué no lo es. O, al menos, por qué algo es, o sería, bello.

Si bien en el arte la representación del desnudo de Venus llega relativamente tarde, hay más estatuas de Venus que de ningún otro dios del Olimpo. Y quizás sea por eso que, en el archivo iconográfico que nutre nuestro imaginario occidental, la convención que garantiza que la belleza encarnada tenga la delicada forma de esa figura de mujer llamada Venus, resuelve en cierto sentido el problema de qué rasgos visibles tendría la belleza arquetípica, aunque siguiéramos especulando sobre la belleza presunta de una u otra cosa.

La desnudez de la famosa **Venus Criolla**, de Emilio Centurión, que puede verse en el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires, se reviste, en armónico apego, de la herencia del ideal del Quattrocento, con **El nacimiento de Venus** de Botticelli como referencia inevitable, pero se desnuda doblemente por el gesto político de Centurión de asordinar la belleza absoluta bajo el peso de la fatiga social, de la carne cansada, la carne trajinada del trabajo.

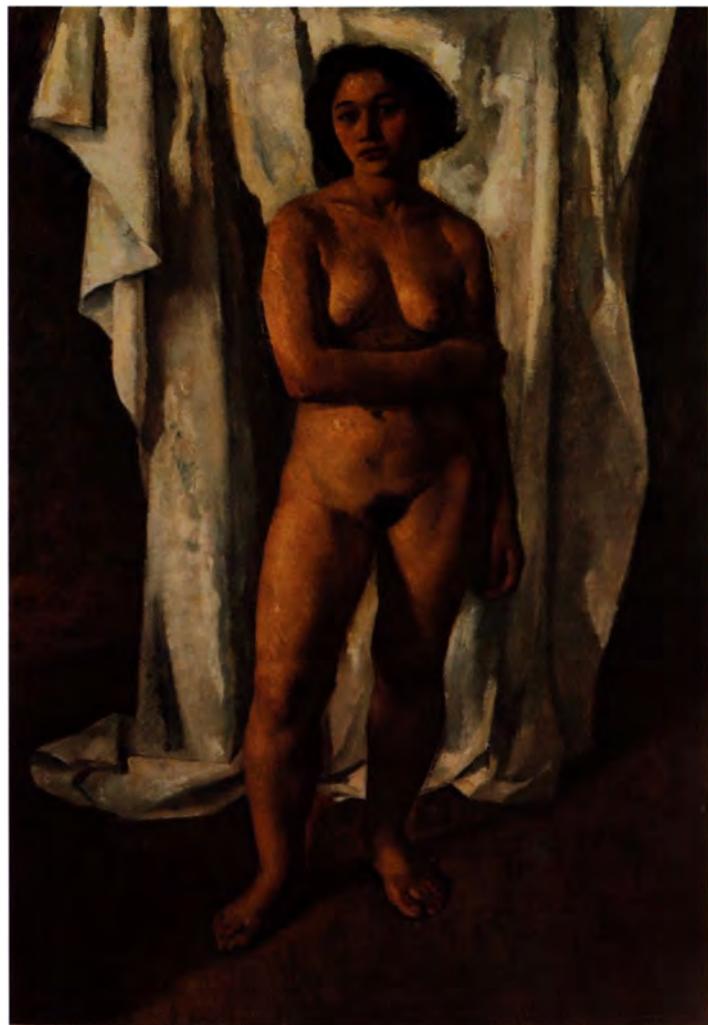
La figura posa sin contexto, ni ambiente, ni paisaje, delante de un paño blanco que pende desde afuera de los límites del cuadro y se apoya con deliberación escenográfica detrás de ella, para que sepamos que es en "la" modelo, trabajadora del taller, más que "el" modelo, donde ahora se recluye, abandonada a la crudeza sin mitología de ese momento, aquella Venus perfecta, primordial, re-embellecida en el desgaste de un real pictórico que quiere ser verdad.

La tercera diosa

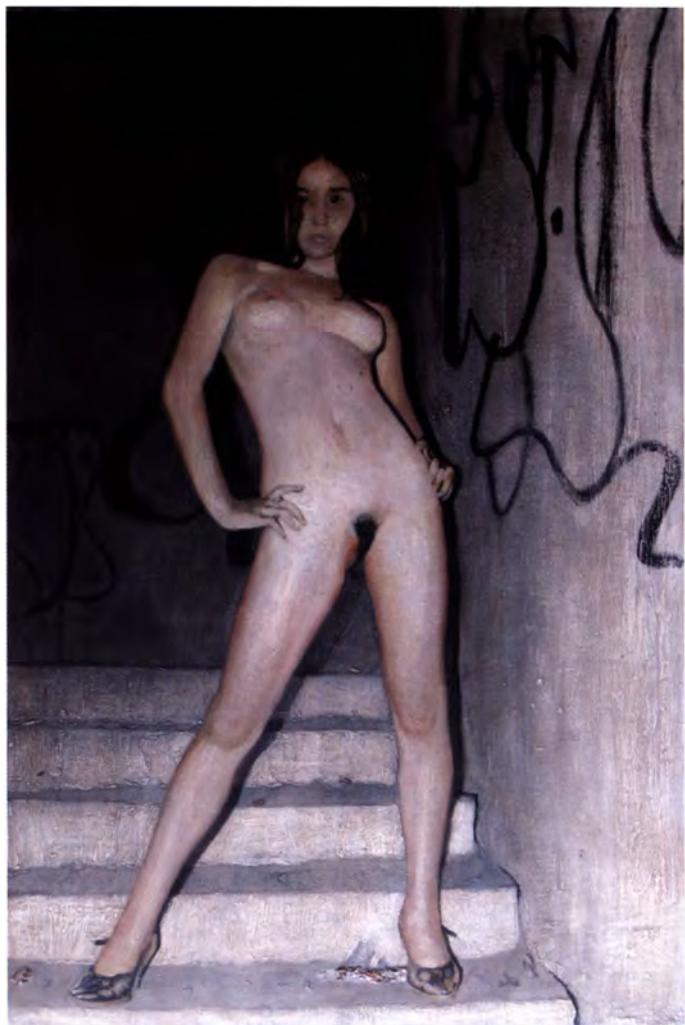
A su manera, Diego Haboba quizás también pinta una trabajadora; es un desnudo de mujer joven, con rasgos faciales que creemos reconocer como inequívocamente locales, en una pose del manierismo prostibulario, o porno-soft, que no parece tributario de ningún canon de belleza renacentista, ni aun neoclásica, sino más bien al tipo de belleza multifuncional propia del escenario mediático o de la farándula, incitante según la coreografía típica de ese mercado.

Singularmente, Haboba titula a su cuadro **La Cautiva**, e invita a pensar por qué la referencia a esa otra Venus caída, manoseada, transfigurada, de la gauchesca, se le antoja como título para esta nueva Venus suburbana, hipotética variante de la Venus criolla de Centurión.

¿De qué ve cautiva Diego Haboba a su modelo? ¿Es la suya una preocupación meramente contenidista, o bien una manera de volver a recordarnos que toda belleza se hallará inexorablemente cautiva en la cárcel de la forma.



Emilio Centurión, *La Venus criolla*, 1934. Óleo sobre tela, 185 x 130 cm.
Forma de ingreso: Gran Salón Nacional de Artes Plásticas 1935



Diego Haboba, *La cautiva*, 2009. Acrílico sobre tela, 100 cm x 150 cm.

Eduardo Stupía. Nació en 1951. Es artista plástico y expone local e internacionalmente desde 1973. En Buenos Aires ha realizado muestras individuales en las Galerías Lirolay (1973); Artemúltiple (1976, 1978), Ruth Benzacar (1986, 1991), Atica (1979, 1981, 1983, 1985), Art House (1997), Del Infinito (2000), Galería Jorge Mara-La Ruche (2004, 2008, 2010), Centro Cultural Recoleta (1999, 2006), Dan Galería, San Pablo (2009), IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, España, 2010), y Centro Cultural Parque España, Rosario, Pcia. de Santa Fe, Argentina, 2010). Participa asiduamente en muestras grupales, premios y salones nacionales e internacionales y obtuvo los dos premios más importantes de su país, el Gran Premio del Salón Nacional y el Gran Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano. Su obra integra las colecciones del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Museo Macro de Arte Contemporáneo de Rosario, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Museo Caraffa de la Ciudad de Córdoba, Museo Eduardo Sívori de la Ciudad de Buenos Aires, entre otros. Uno de sus trabajos de los años 80 ha sido adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La cuestión de la belleza. Reflexiones sobre arte y tecnología

GRACIELA TAQUINI

Dedicado a Alicia Colombi Monguio

Rondando el tema

En una época como la que estamos viviendo, signada por las relatividades y la duda, referirse a algo tan fundamental, y sin embargo tan cambiante como la belleza, resulta todo un desafío.

Lo haré desde mi lugar de artista/curadora poniendo el acento en la experiencia en el campo artístico donde desarrollo mis actividades que es el del arte en su relación con la tecnología.

La belleza, un concepto que ha variado tanto en el tiempo como en el espacio, se ha construido a lo largo de la historia a través de diversos patrones culturales. Podría ser una aspiración humana, muchas veces ligada a la idea de buena forma. No por nada la palabra hermoso proviene del latín *formosus*. Se ha observado que los niños rechazan tomar líquidos en tazas de bordes rotos. Hay una posible ansia Gestáltica ancestral por la buena forma, tal vez como parte de nuestra manera de apropiarnos del mundo. El hombre de la prehistoria colecciónaba piedras de formas perfectas, simétricas, lustrosas.

La búsqueda de un orden frente al caos, de la armonía, frente a la desproporción, conlleva calma y serenidad. El arte a veces fue imaginado como un refugio, un paréntesis de orden en un mundo en desorden.

Esta tendencia a la armonía sin embargo, ha sido históricamente malentendida con el fin de resaltar la pureza por sobre toda contaminación en una clara intención esencialista. Desde los griegos al

Renacimiento se había descubierto que el secreto de ese orden, estaba en la Naturaleza donde subyacía la clave matemática de la perfección, o sea la divina proporción o número de oro. Sin embargo, los griegos también buceaban en la luz y el color. Detrás de lo Apolíneo estaba siempre la presencia de lo Dionisíaco. La belleza ha tenido un costado inquietante y desestabilizador. En la publicación del Meacvad del 2007 (Muestra Euroamericana de cine video y arte digital)¹ analizo una obra minimalista donde aparece la dicotomía Dionisíaco/Apolíneo. "Mi última experiencia estética... la tuve en el Centro Cultural Dia Beacon, a una hora de New York ante una instalación del norteamericano Michael Heizer **"Norte, Este, Sur, Oeste"**". En un espacio enorme se recortan en el piso cuatro formas geométricas perfectamente euclidianas, de puro orden y belleza abstracta, intelectualmente aprensibles, bellamente iluminadas por la luz de la ventana. Un universo apolíneo que yo observaba con cierta perspectiva distante, gozando la perfección. Cuando entré en el espacio y me acerqué, tome conciencia que eran esculturas inversas cavadas en profundidad, muchos metros por debajo del nivel del suelo. Eran oscuras por dentro, creo que estaban recubiertas de metal y formaban una especie de embudo. La paz y la calma se acabaron para experimentar sensaciones físicas compulsivas como el vértigo, el terror al abismo y la muerte, rechazo y atracción. Cosmos y caos como dobles negativos y positivos. Otro *high concept*. Imborrable.

En la cultura occidental, el congelamiento de las reglas vacías, la codificación severa y rígida condujo a fundamentalismos que implicaban una cierta ceguera en captar o producir obras que carecieran de un concepto de belleza basado en ese equilibrio de la forma y la proporción.

1. Taquini Graciela, *Confesiones de una curadora en La Ferla Jorge, Artes y Medios Audiovisuales. El estado de situación* Aurelia Rivera Nueva Librería, MEACVAD 07, Buenos Aires 2007 publicada en Internet por Arsomnibus.blogspot.com/...graciela-taquini-confesiones

La apertura de los puntos de vista de una época determinada ha permitido revalorizar obras ignoradas en otro momento. No por nada los prerrafaelistas redescubren la Primavera de Botticelli, los cubistas a Georges de La Tour. Desde el punto de vista actual, parece inconcebible que los impresionistas fueran rechazados de los salones, nada más sereno que sus aguas rutilantes, sus trigales restallantes, el verdor de sus jardines. El arte oficial y sus mentores sólo tomaron en cuenta que el dibujo, eje fundamental de todo arte correcto, se esfumaba. Les parecía que las formas que se deshacían en luz o en vapor, las sombras coloreadas no eran correctas. Resulta obvio que la posibilidad de la apreciación responde a parámetros históricos y contextuales.

Genealogías y antigenealogías

La obra ganadora del primer premio de la IX Bienal de Salto, Uruguay de este año, la video instalación *Manifiesto* de Jorge Francisco Soto² propone una reflexión irónica al respecto de la posibilidad de ampliar la visión a nuevas formas artísticas. Está protagonizada por una mujer muy expresiva que se dirige a la cámara hablando en lenguaje de señas para sordomudos. Al final se revela que lo que “comunica” es el manifiesto MADI (1946) de Camilo Arden Quin, que presentaba en sociedad a una vanguardia pionera en Latinoamérica. El video nos deja fuera de toda comprensión como espectadores, algo se explica al final pero el contenido sólo lo entenderán los iniciados en el lenguaje de señas. De esa

manera Jorge Soto denuncia metafóricamente la manera como la sociedad de la época hizo oídos sordos a este movimiento, pero también insiste en que ha sido incomprendido inclusive hasta el día de hoy, especialmente cuando se comprueba que estas manifestaciones no se han preservado en colecciones públicas de Latinoamérica, especialmente del Uruguay y sus obras son vendidas a museos y colecciones extranjeras.

En 1946 Arden Quin proclamaba que el Madi se alzaba “conformando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la instauración de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo, lo mismo que la materia, en todos los sentidos y hasta sus últimas consecuencias.”

El credo Madi sentó las bases de la existencia de un arte autónomo, sin la tiranía de la representación, que tenía que ver con un mundo que renovaba sus paradigmas, al mismo tiempo que buscaba un nuevo tipo de sociedad. Un arte nuevo para una sociedad nueva. La historia argentina, paralelamente estaba produciendo un cambio histórico, social y político.

El Manifiesto invencionista³ producido en 1946 por la Asociación Arte Concreto-Invención integrada por Raúl Lozza, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Tomás Maldonado, Enio Iommi, Lidy Prati, entre otros, proclama que “la estética cién-

tífica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento, se impone ahora la física de la belleza”.

La mención a la estética científica o la física de la belleza y no la metafísica responden a ideas que se encarnan en las prácticas contemporáneas. Las relaciones arte y ciencia están siendo cada vez más estrechas, especialmente por el sustento científico que requieren los nuevos saberes de los medios tecnológicos y porque ambos formulan preguntas e interrogan sobre el mundo. Cada vez más el artista trabaja con entornos científicos, investigando él mismo o formando equipos interdisciplinarios. Un ejemplo fundante es la relación estrecha entre Nam June Paik y el ingeniero electrónico Shuya Abe. En el panorama local es fundamental el peso de la formación de Mariano Sardón como físico e investigador del CONICET o las colaboraciones entre el Ingeniero Miguel Grassi con la artista Mariela Yeregui para la resolución de problemas respecto a las soluciones robóticas. La ciencia asimismo se convierte en modelo de desarrollos artísticos y un tema central del arte de hoy. En muchos casos para cuestionarla y contradecirla. Muchas veces para usarla con fines artísticos o para reflexionar poéticamente sobre sus *procedimientos*, tal como es el caso del bio art que tiene en la Argentina a Luis Benedict como un pionero.

2. <http://jorgefranciscosoto.blogspot.com/>

3. *Arsomnibus manifiesto Invencionista* arsomnibus.blogspot.com/manifiesto-invencionista-1946

Gyula Kosice en la publicación de octubre de 1952 publicada en la revista Arte Madi Universal con el título *Del Manifiesto de la Escuela*⁴ se refiere a la ordenación dinámica móvil como elemento constitutivo del arte Madi. Los conceptos de lúdico y plural, tiñen el arte actual que cruza el arte con la tecnología. La estética de lo móvil, de lo cambiante es desarrollada por el arte óptico y cinético y retomada por el arte tecnológico cuyo pilar es su búsqueda de experiencias que rompan con la pura expectación, con lo estético. Los hechos artísticos se constituyen en una experiencia única. También cambia el estatus del espectador, convertido en usuario, en protagonista, a veces inmerso en la obra, o en un ser al que constantemente se le pide que tome decisiones e interactúe.

Nos encontramos ante obras abiertas, no clausuradas, que pueden cambiar constantemente, reaccionando ellas mismas (reactivas) o ante la acción externa. El autor puede tener control o no de ese accionar y ahí entra otro elemento importante: es el azar. Esa relación lúdica entre obra y espectador lo coloca ante una serie de pasos y dificultades que debe sortear, que abren su imaginación. Con respecto a “lo plural” se podría conectar con la conjunción y maridaje de medios y lenguajes que poseen las prácticas artísticas del momento, obras multimediales, hipermediales, cruces de lenguajes y disciplinas. Como vemos las primeras vanguardias del Río de La Plata de alguna manera fueron también visionarias. La

presencia de ese tipo de manifestaciones tecnológicas se inserta en las operaciones de las vanguardias históricas. En la obra de Marcel Duchamp aparecen en forma pionera cuando crea obras que se modifican a través de circunstancias azarosas a las que él las somete. El único *ready-made* que ideó Duchamp en Buenos Aires fue un regalo que mandó por correo a su hermana Suzanne con motivo de su boda con Jean Crotti. Les envió las instrucciones para colgar un libro de geometría con un cordel de una ventana para que el viento pasase sus páginas y aprendiese «por fin tres o cuatro cosas de la vida».

Lo llamó *Le ready-made malheureux* (*Ready made desdichado*). El azar en forma de inclemencias del tiempo metamorfosó la estructura original de la obra. Las instrucciones a distancia sin la presencia física ni fáctica del artista, son procedimientos que tendrán desarrollo en el futuro. Pero lo que los artistas que trabajan en el cruce del arte, la ciencia y la tecnología practican más frecuentemente son las operaciones de resignificación, de cambio de sentido o funcionalidad. El señalamiento como legitimación de lo artístico, el dar vuelta como acto de subversión y de cambio.

MANIFIESTO

de 1946. Arriba: M. Duchamp, *Ready-Made*.
Foto: Museo de Arte Moderno de Nueva York.
Cortesía: Museo Guggenheim Bilbao de Bilbao.

La discusión y los malos entendidos con respecto a la autoría y paternidad del Movimiento MADI y sus Manifiestos comienza ya en 1946.

Este movimiento de vanguardia fue impulsado por dos jóvenes artistas uruguayos de exaltado nombre: Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss. Ellos junto con artistas argentinos y europeos como Enrico Iommi, Martín Blascko, Tomás Maldonado y Gyula Kosice, entre otros, imaginaron en el Río de la Plata estos ejercicios vanguardistas derivados en parte del arte Abstracto, el arte Concreto y el Geometrismo Europeo, re-elaborando y ampliando las enseñanzas Constructivistas implantadas por Joaquín Torres García a su regreso al Uruguay de los años 30.

Este Lenguaje de Señas Uruguayo (L.S.U.) materializa una metáfora adecuada a ser utilizada en esta obra, pues ella encierra un significado que solo es entendido por una reducida minoría de nuestra sociedad. Interpretar el Manifiesto MADI de Arden Quin en Lenguaje de Señas Uruguayo, intenta reflexionar sobre nuestra discapacidad como colectivo para entender la discapacidad que surge por el desconocimiento o valoración de movimientos, artistas y obras creados en nuestro país. Según rezan ciertos dichos populares: “nadie es profeta en su tierra” y sobre todo “no hay peor sordo que el que no quiere oír”. En el caso específico de MADI, como en tantos, hemos sido “sordos” para entender lo que “otros” han dimensionado y valorado sin problemas.

Ellos, a partir del ya lejano 1946, crearon un lenguaje innovador, desarrollando uno de los movimientos artísticos de vanguardia más singulares del Uruguay, sin embargo no todos lograron entender el valor y el alcance de las propuestas.

Al día de hoy no existen obras de Carmelo Arden Quin ni de Rhod Rothfuss en los acervos de la mayoría de los museos y colecciones públicas y privadas de nuestro país.

Y continuando con el lenguaje de las señas, debemos ver un video documental que se titula “El Manifiesto MADI: la historia de un documental que no se hizo”.



Manifiesto Jorge Francisco Soto, cortesía del autor

4. <http://ludion.com.ar/articulos.php?tipo=manifiesto>

Los conceptos de energía, dominio de las coordenadas espacio-temporales y de la materia, son fundamentos del futuro. El pasado se convierte en prólogo, tal como decía William Shakespeare en *La Tempestad*.

Es sintomático el surgimiento de las artes mediáticas con la irrupción de la fotografía y el nacimiento de ordenadores, tal como lo señala Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios*.⁵

Ambos procedimientos son contemporáneos, surgen a partir de la tercera década del siglo XIX. Una nueva plataforma que ofrece nuevas posibilidades estéticas de creación y de recepción que son exclusivas de las obras mediáticas. Lo mismo ocurre con las potencialidades del uso de lo digital para producir un arte que no podría haber sido creado ni recepcionado con los medios anteriores. A la vez como subsisten tradiciones que no perecen sino que se retroalimentan.

La condición estética de ciertas obras actuales, nacidas en el nuevo siglo XXI sólo es posible a través del concepto de proceso. El arte tiene una capacidad de mutación, de cambio, planificado por el artista, pero que a veces puede ir más allá y desarrollarse sin su participación. Y esa transformación puede ocurrir en tiempo real, en muchos espacios al mismo tiempo. Esto conlleva un inédito encuentro con mundos ubicuos, sólo posibles en instancias no cerradas, no

lineales, que permiten un protagonismo activo del usuario que jamás se había dado hasta el momento que amplían lo estético más allá del goce pasivo. La manipulación incluye al espectador que puede inclusive encontrar caminos frustrantes. Muchas de estas obras cuestionan el punto de vista central del Renacimiento, por eso resulta tan difícil registrarlas y reproducirlas.

La palabra energía, mencionada en el manifiesto Madi tiene que ver con un tipo de obra cuya existencia depende de algún fluido energético que la haga funcionar, del encendido y el apagado. Obras cuya existencia fáctica es por lo tanto efímera y frágil y que las hace únicas y pertenecientes a esta época, nacidas en la Revolución Industrial y acicateadas por el temor apocalíptico. Esa condición de ser perecedera, de caducar, de existir sólo para el momento cultural que la produjo, el peligro latente de su extinción no es algo que perciba el espectador, pero forma parte de su ser y su existir.

Arquitectos, directores de Museos, gestores, diseñadores de montaje tienen ante sí obras que requieren infraestructura técnica para su exhibición, mas allá de las paredes y el espacio. Necesitan que se instalen redes energéticas para que las obras funcionen. Cuando la exposición termina, la obra desaparece dividida en *hardwares*, *softwares*, dispositivos, cables. Dependen de la existencia de estructuras tecnológicas que permitan volver a recrear

esas obras. ¿Dónde está la pieza? Es una pregunta que no nos haríamos frente a una pintura o una escultura cuidadosamente guardada en el depósito de un Museo. Sin el proyector, sin la computadora, sin el reproductor apenas quedará un disco o una cinta. La solapada amenaza de la obsolescencia puede provocar la muerte de una obra tecnológica. Formatos como el *net art* o el *CD rom* interactivo ya no son parte de prácticas artísticas actuales, mas allá de haber dado obras de gran solidez, ahora son cosas del pasado. Hoy hemos hecho de las pinturas rupestres nuestras contemporáneas, pero las obras tecnológicas están presas de su tiempo y, es muy improbable que sobrevivan a alguna catástrofe.

La importancia de elementos como la luz, la imagen, el sonido y el movimiento, los procesos en el tiempo y la necesidad de alimentación dependen de los impulsos de *in* y de *off*, el ser o la nada. Hay un transfondo binario en su esencia. Son obras mediáticas que requieren de la intermediación de máquinas, cámaras, y no de la relación manual y directa del artista. Pero que, sin embargo, al expandirse y desarrollarse vuelven a recuperar su esencia aurática.

Otro elemento novedoso resulta de los nuevos usos de las coordenadas espacio temporales. Una sociedad de la velocidad y la aceleración produce un arte afín. Las obras audiovisuales como la música poseen duración, desarrollo en el tiempo, un tiempo que

5. www.filestube.com/l/lev+manovich Cap.6 *El lenguaje de los nuevos medios* - Lev Manovich.

no sólo puede ser lineal como en cualquier obra narrativa cinematográfica. Hay otro tipo de tratamiento temporal, un tiempo que se enrula en el sin fin de un *loop* como la fundante obra cinematográfica *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp, un poema visual en movimiento. El arte se libera de la dictadura del narrar, o del representar, de las estructuras aristotélicas clásicas para poseer un eterno presente. El movimiento en el cinetismo es el componente estético de mayor relevancia, ya sea óptico o mecánico. La reacción del espectador se basa en la fascinación de la hipnosis, en la experiencia de ritmos y pulsaciones. Además del tiempo circular en las obras actuales predominan los tiempos simultáneos. En estas obras que usan narrativas no lineales, el desarrollo de los hipertextos posee posibilidades de navegación, de combinaciones y de lecturas que cuentan con la complicitud del usuario y que son un desafío para su creatividad.

Para entender la belleza de las obras de la era digital es importante subrayar que no aparecen de la nada, que su surgimiento ha sido el fruto de los fértiles recorridos de las vanguardias históricas y las Neovanguardias de los años sesenta que incluyen el Neo Dada y el arte cinético. Pero también se inserta con las experiencias del arte de sistemas y del arte de los medios tan en boga en el corazón del conceptualismo de los años setenta. Las experiencias del Instituto Di Tella en los sesenta, el arte conceptual que tenía como epicentro el CAYC y luego las de la generación de videastas de los 80.

Sin embargo, una nueva generación de artistas tecnológicos irrumpen a fines de los 90 y principios de 2000 en la Argentina debido a la accesibilidad cibernetica. Es en el nuevo siglo cuando aparecen nuevos espacios académicos de enseñanza de las artes electrónicas y multimedia, instituciones que apoyan su experimentación como Museos o Centros Culturales. Mega eventos que necesitan resolver problemas de difusión y exhibición de este tipo de obras.

A la pregunta frecuente: ¿Es esto arte? La respuesta es que cada vez más los llamados nuevos medios poseen sus creadores, sus plataformas, su circuito y su formación. También su historia y teoría. Ocupan espacios, se difunden en Bienales a nivel nacional e internacional.

Cuando se crea el sitio web Fin del Mundo⁶ en 1996 se trata de un tipo de plataforma virtual que reúne artistas de distinto *background*, un músico Jorge Haro, un videasta, Carlos Trilnick, una crítica y escritora Belén Gache y Gustavo Romano un artista que experimenta en arte y nuevos medios. Este proyecto nació de promover el arte en la Red.

Su principal objetivo es no sólo ironizar sobre gente que haría arte en el confín de la tierra, sino también jaquear el concepto de periferia o centro, y en ese sentido es interesante relacionarlo con otro vanguardista, Joaquín Torres García que da vuelta a la manera del gesto de Duchamp el

mapa de Sudamérica. El sitio es una amenaza rizomática y antigenealógica a las teorías de género en el terreno de las diferentes disciplinas artísticas.

El punto de vista del autor

En el año 2002 propongo en la Alianza Francesa una curaduría de autor con la muestra *TRAMPAS en torno al simulacro* donde se exhibió, entre otras, la obra de Gustavo Romano⁷.

Selecciono *Pequeños mundos privados* (2001). Dentro del visor de un microscopio se coloca un *viewfinder* que recibe la señal captada por una cámara de vigilancia ubicada en el techo y que apunta al mismo eje del microscopio. Al mirar por el visor el espectador verá su propia imagen contemplándose a sí mismo.

Gustavo Romano crea esta obra tan conceptual como poética utilizando dispositivos preexistentes con el fin de refuncionalizarlos. En la sala expositiva sólo hay en un estante un microscopio, un instrumento óptico, hito en la ciencia Moderna, algo extraño y traspolado del laboratorio racional a la sagrada del cubo blanco. Una máquina de mirar que trasciende la percepción común. Un instrumento que implica la visión individualizada de cada espectador, una experiencia. La cámara en el techo, de alguna manera, cita a la sociedad de la vigilancia analizada por Foucault y al mismo tiempo resulta funcional para la creación de un circuito cerrado de video a través de un

6. www.fin del mundo.com.ar

7. www.gustavoromano.org

despojo de una cámara de video: el *viewfinder*, o sea el visor por donde controlamos las tomas. En una estructura en abismo el espectador se convierte casi en un entomólogo que se sorprende viéndose a sí mismo como un espécimen. La experiencia estética es inquietante y perturbadora y se inserta en una cultura donde cada vez más lo privado se hace público. Para nada es una obra que responda a un criterio estético clásico, responde al despertar de una experiencia más allá de la mirada y de las formas.

Para Paula Rivas⁸, una artista que proviene del campo de las artes plásticas y de la escultura en especial, “*lo ‘bello’ es el cosmos, el*

enigma ilimitado del universo. El desafío del arte y la ciencia es encontrar canales donde ese misterio se ponga en evidencia o se manifieste. La verdadera belleza conecta con una profundidad tal que eleva el espíritu de quien la observa y la viva.”

“*La originalidad propia de la imaginación como instrumento de conocimiento creador es lo que determina una existencia nueva y de carácter contemporáneo en las artes y en mi obra*”, según Rivas. Y agrega “*Mis obras nacen desde una idea, de una pregunta; la originalidad imaginativa de las formas resolviendo una idea o definiendo y reflexionando es lo que determina la estructura, compor-*

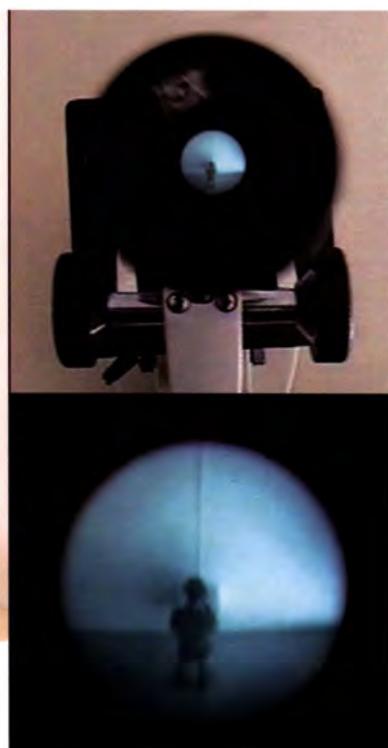
tamiento y forma de la obra. En “*Quántica*” el espectador dialoga con la estructura concibiendo de algún modo nuevos parámetros formales tridimensionales en movimiento con su sola presencia, en este caso la obra muta de acuerdo con la cantidad de visitantes, se complejiza a medida que aumenta la cantidad y variaciones de sus posiciones en la sala. El uso de formas esféricas en mi trabajo en general y en esta obra en particular se debe a que capturan conceptualmente, en forma abstracta y sintética, la esencia de las estructuras vivas y son parte de un universo dinámico que se modifica a sí mismo y al individuo que las observa. La esfera es perfecta, simétrica, geométrica, completa, buena y bella. Las composiciones mutables de luces y sombras que se proyectan en el espacio que rodea la obra son elementos de representación de la comprensión del universo interno y externo, son producto de los movimientos azarosos que los visitantes accionan con su sola presencia, el visitante encuentra la manifestación de su presencia en la dinámica de la obra.”

“*En la obra “*Quántica*” del 2010, se hace visible la potencia de las energías individuales en acción grupal transformándose en una entidad única en constante dinamismo y evolución, canales donde puede manifestarse el misterio y espíritu de la belleza.*”

No es la primera vez que la artista alude a la idea de cosmos, de sistemas planetarios utilizando la forma esférica, Paula Rivas recurrentemente trabaja con cuentas, ristras de perlas, esferas en pequeña escala. Aquí

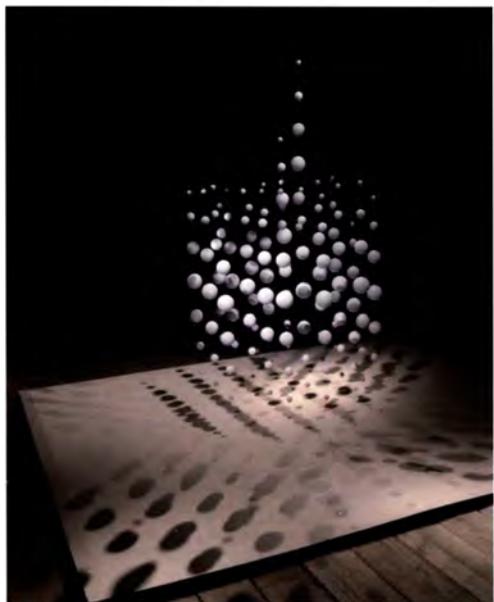


Pequeños mundos privados de Gustavo Romano, cortesía del autor



crea una galaxia propia, un sistema donde la presencia humana altera y dinamiza el recorrido de pequeños mundos. Las filiaciones con el arte Cinético son evidentes y tienen que ver con que esta obra participó de la Bienal Kosice que organizó la Galería Objeto A en 2010, donde ganó una mención. La consigna de esa bienal era una competencia alrededor de propuestas que trabajen con agua, luz o movimiento.

Mariela Yeregui⁹, es una artista pionera de la robótica y los nuevos medios, que dirige la maestría especializada en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investiga sobre la posibilidad que tiene el arte electrónico de generar sistemas de objetos de cuyo diálogo surjan espacios, surjan paisajes. “Me interesa que los propios objetos creen el entorno y que el espacio expositivo no sea un espacio



Quántica de Paula Rivas, cortesía del autor

9. www.marielayeregui.net

10. Proxemia www.liminar.com.ar/pdf05/yeregui.pdf

dado sino un espacio construido. Creo más en el potencial objetual del arte electrónico que tiene que ver con la tradición de la historia del arte, mis búsquedas escultóricas anteceden mi relación con las nuevas tecnologías la amplifica, la apoya, la enriquece. Me irrita la interactividad a ultranza, esa instancia lúdica, un permanente jugar sin saber para qué. La contemplación dinámica comprometida abre posibilidades estéticas más profundas.”

“En Proxemia”¹⁰, comenta Yeregui, “mi instalación robótica constituida por 20 esferas robóticas luminosas, dotadas de un comportamiento fóbico, sienten las bases de lo que sigue siendo aún hoy el foco de mi

investigación y creación: comunidades de objetos cuyo diálogo va conformando escenarios espaciales dinámicamente. Pero además, escenarios de pensamiento y escenarios sensoriales para un espectador que llega a estar inmerso en la lógica de estos objetos autónomos que remedian entes vivos. La belleza es poder ser parte, poder ser parte a través de una comunión de sensaciones y de ideas.”

Proxemia es un manifiesto sobre las relaciones humanas, sobre lo diferente. Es un campo de batalla donde se dirimen interacciones vitales. El espectador entra en ese territorio y los robots reaccionan ante su presencia. Y curiosamente, sin proponérselo



Proxemia de Mariela Yeregui, cortesía del autor

la artista, a veces, provocaban su agresividad. Ese entorno robótico no despertaba ni la pura contemplación, ni la indiferencia.

Mariano Sardón¹¹, en su obra *Libros de Arena* (2004) realiza una instalación interactiva compuesta por dos cubos de 85 cm de lado llenos de arena. Cuando se pasa la mano por la arena caen proyectados y coloridos textos de Borges. Son códigos HTML extra-

idos de la Red. De esta manera como lo ha hecho en otras obras Sardón articula una estética neoplatónica donde aparece el tema del derrame desde lo alto a niveles más cercanos y descendiendo al horizonte humano. Para cada visitante que se enfrenta a la obra y recorre con su mano la superficie de la arena es una experiencia única e irrepetible. Un componente azaroso elige los textos que descienden hasta las manos, lo digital virtual y lo digital analógico dialogan, igual que la infinita Internet con los incontables granos de arena.

Algunas reflexiones

La nueva concepción de la belleza presente, a partir de las obras que incluyen la tecnología como campo experimental, carece de una sola dirección y depende de las tendencias propias de los artistas que la utilizan. El uso de medios digitales no convierte la obra en una obra tecnológica, sino que se manifiesta cuando hay conciencia, manipulación, preguntas y expansiones. La tecnología por la tecnología misma conduce a una especie de superficial y retiniano caramelo visual, o puede convertir al usuario en un mono que clica.

Una estética de los nuevos medios debe trascender la visión usual en el territorio de las

artes y el diseño que considera a la tecnología como pura herramienta de creación. Este es un prejuicio bastante reiterado entre los artistas, especialmente los que acceden a este tipo de arte con una formación tradicional. En primera instancia no existen herramientas inocuas y es como pensar que la invención del óleo o el grabado son solamente técnicas y no procedimientos fundantes de la modernidad. Existen procedimientos que maduran en determinada época que resultan los más idóneos para encarnarla. En el diálogo transversal entre el arte, la ciencia y la tecnología, cada una de estas instancias provoca influencia y produce cambios en la otra. Las artes electrónicas surgen como un espacio de intersecciones de saberes que indaga y piensa y se pregunta acerca del hombre actual, inmerso ya en un mar de tecnología utilitaria que modifica cada aspecto de su vida. Interrogantes sobre el arte mismo, sobre el entorno, tan eternos como el arte, se corporizan en sus producciones. Las prácticas artísticas asumen este universo tecnológico y científico para, en algún caso poetizarlo o politizarlo en un sentido crítico y de formulación de preguntas, ese discurso sería impensable sólo con los recursos del pasado, ese discurso funda ideológicamente la historia del presente.



Libros de Arena de Mariano Sardón, cortesía del autor

Graciela Taquini. Licenciada en Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente, curadora e investigadora en el campo del cine, el video y los nuevos medios. Profesora de Historia del Cine I en la Escuela Nacional de Realización Cinematográfica, dependiente del INCAA, y de las Maestrías de Artes Electrónicas y Curaduría de la UNTREF. Como curadora ha realizado muestras nacionales e internacionales de su especialidad. Como artista ha representado a Argentina en la X Bienal de la Habana y realizó en agosto de 2011 una muestra antológica de sus treinta años como gestora y artista en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta. Fue premiada por la Asociación Argentina de Críticos de Arte por su acción multimedia y ha publicado libros y textos sobre arte y nuevas tecnologías. www.gracielataquini.info

11. www.marianosardon.com.ar

Estética del placer. Belleza / Hedonismo / Fealdad

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

El hábito en el uso de los cánones cifró gran parte de la historia del arte de todos los tiempos. Pitágoras fue el primer descubridor de una relación entre la simetría y el ritmo, es decir, el primero que encontró las proporciones justas de una imagen en movimiento. Lisipo modificó el canon de las proporciones, y quizás ahí se introdujo (involuntariamente, tal vez) en la historia del gusto. Por las influencias de Platón y de Aristóteles y como consecuencia de las corrientes arcaizantes, Cicerón habló por primera vez de la relatividad de la perfección. Explica, a más, la antinomia del arte y los estilos. Pero los cánones, así como los presenta Cicerón y aún Quintiliano, carecen de verdadero interés crítico, por falta de aplicación y de competencia.¹

Aún así, desde los primeros siglos de nuestra era ya se perfila la importancia de saber ver como sinónimo de inteligencia, antes que de sensibilidad. Y Luciano y Calístrato coinciden cuando, en sus lucubraciones sobre el valor nuevo de la imaginación razonan que una obra de arte requiere a un espectador inteligente, para quien el placer de los ojos no baste, sino también sepa razonar lo que ve. En estas reflexiones, también hacen hincapié en la facultad de invención y en el concepto de saber descubrir en las obras de arte todas las bellezas que éstas encierran y mezclar el gusto con el juicio.

Como lo postulara Kant, el arte es arte del genio. Y el genio debe ser original, para evitar ser arbitrario. En esa lógica kantiana reside gran parte de lo que puede interpretarse como una *evolución de la belleza*. Lo bello es mutable. O mejor, el concepto de lo bello cambia de acuerdo a la mirada de quien crea y del ojo de quien recrea. En ello está la voluntad del arte (*kunstwollen*), que

es la antítesis del *poder del arte*, que no es otra cosa que la capacidad técnica en la imitación de la naturaleza.²

Porque volviendo a Kant, el arte pertenece a una tradición que es preciso seguir y no imitar. Una tradición que evoluciona. Una tradición que da forma a otros contenidos históricos y sociales. Una tradición que jamás va a contramano del hombre, porque el hombre es quien la interpreta, la usa y la *condiciona* según sus urgencias.

En este orden, la estética, hegelianamente manifestación de la verdad bajo la forma de la representación sensible, responde a tiempos / ciclos / expresiones / disociaciones / rupturas y enfrentamientos. Lo infinito, lo absoluto, la razón, la técnica. Concepto del arte como lenguaje modifiable (aceptado desde Diderot), más allá de otro concepto como el del juicio del gusto, hoy quizás discutible por su obsolescencia.

La belleza, en tal sentido, es campo de convenciones y disensos. Arena de interpretaciones infinitas. Y sin embargo (formulada la palabra *convención*) constituye y continuará constituyendo un argumento vivencial irrenunciable. Belleza como sentido de perfección integradora. Belleza como faro concentrador de corrientes y tiempos de concepción. Belleza como numen, y a la vez, como desafío de redimensiones simbólicas.

Hedonismo y fealdad

En párrafo anterior se habla de saber ver. Lo que equivale a saber comprender o interpretar. También se apunta a la evolución de la belleza, concepto inequívocamente propio a todas las épocas en consonancia o no con los estilos. No hay

1. Lionello Venturi. *Historia de la crítica de arte*.

2. Alois Riegel. *Problemas de estilo*.

belleza inmutable. No hay propiedad de *lo bello* que no pueda ser rebatida o juzgada en el plano inverso. Sin embargo, a más que la belleza objetiva derive en lo subjetivo y viceversa, es casi prudente aceptar hoy que no hay una *belleza*, sino fundamentalmente *conceptos de belleza*. En tal presupuesto, la belleza no tiene por qué relacionarse taxativamente y siempre con lo armónico / el equilibrio / la verdad / lo placentero / la perfección.

Suele afirmarse que es bello lo que es bello interiormente. Galimatías al que las *leyes del arte* se niegan a aceptar. Es bello lo que desde su interioridad formal expresa o concede acuerdos sensibles que provocan alguna reacción placentera: desde el deleite al asombro. También está la belleza que exige, perceptualmente, y no se ofrece graciosamente a una primera lectura. La que, por sobre desciframientos, constituye un acuerdo de partes.

Lo contrario a perfección puede constituir sin embargo un camino hacia la verdad. La antítesis de equilibrio, un valor de ruptura. Lo inarmónico, un desafío a la inteligencia, a la interpretación, al deslinde. El displacer, un argumento para la reacción. Esto, que vale entender, antes que por los opuestos, por una razón de contenidos, es un espacio que presenta con todas las proyecciones imaginables gran parte del arte del nuevo milenio.

¿Puede hablarse hoy de una estética de la fealdad? ¿Cabe suponer, acaso, que dentro de una era del desencanto se presenten los grandes disparadores temáticos y las expresiones baladíes, propuestas de tono *light* y experimentaciones sin fundamento?

Giles Lipovetsky razona que a cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento.³ *Edipo como emblema universal, Prometeo, Fausto o Sísifo como espejos de la condición moderna. Hoy Narciso es, a los ojos de un importante número de investigadores, en especial americanos, el símbolo de nuestro tiempo.* Charles Lasch así lo reconoce, cuando en *Las tiranías de la intimidad* afirma que el narcisismo se ha convertido en uno de los temas centrales de la cultura americana. Y es aquí donde Lipovetsky puntualiza, más allá de *la moda y de su espuma*, la mutación antropológica que se realiza ante nuestros ojos y que todos sentimos de alguna forma, aunque sea confusamente. Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que un capitalismo autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo. Acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, subraya Edward Shorter en su obra *Nacimiento de la familia moderna*.

Es a este nivel que el pensador considera que se entra en la estrategia del vacío. El neonarcisismo. Y plantea que *si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del homo aequalis*. Los tiempos contrastan y revierten objetivos. Vivir en el presente, sólo en el presente y no en función del pasado y del futuro. Pérdida del sentido de continuidad histórica en todos los órdenes: las grandes cuestiones filosóficas, económicas, políticas, se desvitalizan para los ojos y la comprensibilidad activa del sujeto. Lipovetsky razona que *es el fin del homo politicus y nacimiento del homo psicologicus, al acecho de su ser y de su bienestar*.⁴

Juego de antinomias, proceso revulsivo de cambio hacia un nuevo espíritu de los tiempos, ¿cómo funciona la belleza ortodoxamente considerada como fiel de asociaciones? ¿En qué medida la sociedad narcisista acepta (o comparte) criterios de orden histórico, de valores inmutables, de tradiciones y territorios de perfección? Las mismas estrategias narcisistas impondrían nuevos anclajes y diferencias, en una aldea global, con pensamiento planetario.

La fealdad como cuestión, como quiebre, entraría en ese narcisismo colectivo, en el hedonista culto del cuerpo, que –como síntoma social– acepta lo efímero / lo banal / lo *light* / lo devaluado / la nada / el vacío de contenidos. Otro universo para los objetos y los signos. Otros meridianos para

3. Giles Lipovetsky. *La era del vacío*.

4. Ibid.

una sociedad que se aparta del orden disciplinario, aunque no rehuya ciertos acuerdos de bienestar, consumo y otras formas nuevas de potencialidades. Una sociedad desencantada que, quizás, casi sin tener plena noción de ello, entra en una estética del desencanto en la cual la belleza como canon o valor tiene un lugar limitado.

La fealdad como cuestión

Tiempo después de publicar su *Historia de la Belleza*, Umberto Eco embarcó a su equipo a pergeñar una gran *Historia de la fealdad* que abarcara, como aquélla otra, todas las épocas.⁵ En el primero de los libros citados, el semiólogo italiano elucubra desde cómo nació el concepto de belleza, cómo evolucionó a lo largo de los siglos, hasta quiénes fueron los *inventores*. Toda la historia del arte y de la literatura fluye en ejemplos, en la percepción evolutiva de un autor que ya había transitado el tema en diversos abordajes: desde *La estética medieval en Santo Tomás de Aquino*, en adelante. La comprensión de las ideas estéticas a través de los tiempos, desarrolla en capítulos más o menos abarcativos el concepto de eslabones de una misma cadena. Y por sobre propiedades y evoluciones, rupturas y resurrecciones, Eco asume que los trastoces de la belleza hoy confluyen con la crisis de la misma cultura contemporánea.

En el volumen que apareció tres años después, el escritor descubre que *la historia de la fealdad es decididamente más interesante que la de la belleza*. Y reconoce a la

exaltación de la fealdad, entendida como *lo diferente* en el mundo moderno (no obstante aceptar lo remoto de sus orígenes). *La fealdad atrae y repele a la vez*. Y en una afirmación posterior, participa que *la belleza puede ser aburrida, mientras que la fealdad inquieta y es infinita*.

Cuando Arthur Danto, para intentar profundizar la crisis del concepto de belleza se remonta al mingitorio de Duchamp y a las vanguardias que colisionaron con la integración de los componentes básicos de la obra, seguramente erró el camino. Pero Eco también moviliza al disenso cuando, al admitir que así como todavía hay bellezas clásicas (desde el diseño de televisores y automóviles basados en los cánones de la divina proporción), al mismo tiempo triunfan en el arte los tiburones muertos de Damien Hirst o los caballos ahorcados de Cattelan. ¿Acaso él mismo no acepta una belleza del horror? Consideraciones aparte, todo vira de acuerdo a tiempo / escenario / oportunidad / consenso. Nada descalifica tanto como el primero de los factores nombrados; y sin embargo, tantas veces es ese mismo tiempo el que recalifica a posteriori a un artista o a un movimiento determinado.

Umberto Eco afirma que *lo feo fascina, como representación de lo desconocido, como puente al miedo*. Es un concepto (quizás transversal), al cual el escritor llega después de pasear al lector por la belleza de los monstruos, la luz y el color en la Edad Media, la razón y la belleza, la reli-

gión de la belleza, lo sublime, la belleza romántica, la belleza de las máquinas, damas y héroes. Una suerte de enciclopedia clara y cuidada del asunto desde los griegos hasta nuestros días. Seguramente nada haya sido tan definido y redefinido, desde Plotino a Baudelaire, como el concepto de belleza. Su antípoda, en cambio, sufre el escarnio de un tiempo de pensamiento fácil, aleve, que en interpretaciones a veces felices, no terminan de consolidar (lo que quizás es mucho decir) una aproximación valedera en lo simbólico puro. ¿Qué es lo feo en el campo de la estética, hoy?

La violencia encarnada

Es indudable que, así como hay una revolución informática que marca y *comanda*, así también aparece una *revolución interior* que busca y desplaza conocimientos. En este doble juego subyace la violencia en todas sus expresiones y sentidos. La violencia que, a más de nervadura de choque, establece flagrantes corrientes de contraste y disonancia. Un virtual apéndice del horror que entra en la lógica social de ese narciso redivivo y que, dentro del individualismo hedonista, juega sus aportes de paráfrasis y exégesis. ¿Se puede aceptar una exégesis de la violencia? Sin duda, cabe aceptarla como un aserto difícil de razonar.

Toda esta decadencia occidental que lleva a abandonarse al placer hedonista, justificaría ciertos vuelcos de la sensibilidad. Aún de ese ya apuntado condicionamiento de *saber ver*. Y de aquélla kantiana premisa que el arte

5. Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. Editorial Lumen. Barcelona, 2007.

pertenece a una tradición que es necesario seguir. Las olas comunicacionales y la proliferación de las herramientas tecnológicas ¿pueden admitir la continuidad de tradiciones? La conciencia narcisista aceptaría, en cambio, otros valores. *El vivir es estético en sí mismo*, pregonó Robert Rauschenberg. Y quizás ese pensamiento pueda ser aplicado como fórmula en un proceso de permanente liberación y provocación social. *El narcisismo* –volvamos a Lipovetsky– *nueva tecnología de control flexible y autogestionado, socializa desocializando, pone a los individuos de acuerdo con un sistema social pulverizado, mientras glorifica el reino de la expansión del Ego puro*.

En este espacio, no por duro menos real, la belleza readapta sus acuerdos. En un tiempo en que arte y tecnología abren impensables diálogos de correspondencias e integraciones formales, difícil es volver a transitar por aquel camino del *genio*. No improbable, sí difícil. Y reiniciar conceptos como caducidad y efimeridad, que descolocan sin negar argumentos que tendían a ubicar la belleza como signo de perfección o de verdad.

La violencia está en nosotros. Por acción, por omisión. Y esa violencia tiende a expresar una extraña *neohumanización* que ahonda en la fragmentación social, en la dispersión generalizada, en la autoseducción. Hay asimismo otra conciencia emocional frente al bombardeo de informaciones y a la personalización del mundo. Y extrañamente, surge una explosión de nuevos derechos

humanos que parecieran querer reivindicar a toda costa a un hombre nuevo.

Estamos insertos, evidentemente, en una sociedad alienada. Y ello es lo que quizás impide dar lugar para que –frente a un cuadro general de riesgos– no pueda hablarse de conceptos de belleza con una mirada convincente y clara.

Otras búsquedas, otras realidades

Curiosamente, la conciencia de los patrimonios naturales y culturales que llevan al imperativo de la preservación, es conducta que hoy se va pronunciando a nivel internacional. Asimismo, ciertos redescubrimientos de los *valores* y la temporalidad de algunas expresiones, llevan a volver a lo regional, a la naturaleza, al pasado próximo, a lo espiritual. A escala diversa, se intenta redimensionar ciertos grados de lo que permanece (*el retorno a lo sagrado*) en una modernidad que embarcó en demasía al individuo en un futuro indomitable.

Aquí vuelve a privilegiarse cierto sentido de lo bello, desde lo individual a lo colectivo. Lo bello marcando, a más de comportamientos, órdenes y escalas de personalización de ese individuo.

Es en esta inflexión en que cabe otra realidad. Realidad que no confronta con el anterior panorama del mundo hedónico, sino se inserta y articula en otras proyecciones. Hoy, la actitud crítica hacia el orden social y las leyes del mercado, así como lo metadiscursivo en la producción de un

hecho estético, componen distintas articulaciones. Las vanguardias históricas se proponen como alternativas válidas en tanto provenientes de una descalificación del orden conformista y burgués, el cual, a través del público o las instituciones para el *arbitraje del gusto*, les devolvía una violenta impresión. Se impone entonces el *valor de lo nuevo* y las obras (enriquecidas sí por la reflexión sobre las artes) proponen su propia normalización y problematizaciones.

El paradigma modernista abre nuevas estrategias. Y por sobre la *negatividad* del arte que postulara Adorno en torno al rechazo a la identificación, considerada como un triunfo de la industria cultural en la formación de una falsa conciencia, otras gramáticas de la negación dan espacio a la fragmentación, a la sustitución y el desplazamiento. Y cabe entrar entonces en esa *lógica de la simulación* que Baudrillard bautizara y ubica como el fin de las utopías: cuando las fases del poder de lo real y de lo imaginario ya se han cumplido, y en un momento histórico-ahistórico, *el modelo precede al hecho, el mapa precede al territorio*.⁶

En este posmodernismo que casi es una atmósfera, se vive la conciencia todavía difusa (no incierta) de un final o de un tránsito. Y el pluralismo de sistemas, prácticas y discursos que vive todo hombre, por sobre predicciones, por sobre especulaciones filosóficas, aventa la perspectiva de nuevas formas de síntesis, otras *autotrascendencias* de la razón y la libertad.

6. Jean Baudrillard. *Las estrategias fatales*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1988.

En ese escenario, el arte sin disciplina, la realidad virtual, la vida artificial, proponen otros códigos a descifrar dentro de la sintonía de una reinante globalización.

¿Hacia una estética del placer y la provocación?

El feísmo no es una corriente sino una intención. Pareciera que saliendo de los cánones aceptados (o convenidos) la postura creativa adquiriera otra dimensión, otra hondura. En este campo, mucho confluyen los temas o resortes motivales que hoy mueven a un artista nuevo, frente a un mundo diferente. Los resortes de expresión –testimoniales / de denuncia o reclamo / confrontativos– parecieran requerir otra gestualidad más incisiva.

Y es en este carril que se puede inferir en qué medida pulsionan conceptos antitéticos en la utilización de nuevos lenguajes, otros materiales, choque de expresiones, escenarios de confrontación.

Horror / placidez; desmesura / medida; caos / orden; brutalidad / inteligencia; mitología

personal / memoria; enajenación / lucidez; precariedad / cálculo; odio / amor; rupturas / enlaces; disolución / armonía.

Una estética de la provocación puede auscultarse en ciertas expresiones contemporáneas en las que, por sobre la *boutade* o el simple disloque más o menos ingenioso, lo armónico, lo bello que trasciende de su propia cualidad, lo que emana una *energía constructiva*, están ausentes sin aviso. La obra, apuesta sus propios riesgos de aceptación o rechazo. Pero planta sus *condiciones* con persistencia, quizás como intentando una complicidad que (en ciertos órdenes perceptuales ortodoxos) va mucho más allá del propio análisis, de la misma participación o del goce.

El placer puede, sin duda, ser posible de ciertos testimonios que tienden a la protesta, a la crónica descarnada, a la denuncia. *Es el arte que duele*, que incomoda, que suscita una reacción aparentemente negativa pero, en el fondo,

de cierto compromiso. No es el caso más frecuente, aunque sin duda, la imagen de nuevos holocaustos, de violaciones a los derechos humanos, el rostro del hambre, las rupturas ecológicas, en fin, suman sintagmas sobre los que, no obstante, con frecuencia sobrenadan desconciertos de concepción.

El hombre se ha vuelto sujeto y el mundo ha devenido imagen, como lo marca Derrida.

No obstante, los disparadores generan una atomización de los juegos de lenguaje, entre espacios que nacen y se deshacen permanentemente, pensamientos condicionados, reinterpretaciones del discurso. Entre el nacimiento de una estética libidinal y nuevos alumbramientos del poder. Entre derechos que se renuevan y sublevaciones sociales que se potencian. Un mundo que equivale a la suma fantástica de muchos mundos. En los que cabe, en definitiva, el universo de un solo hombre.

Jorge M. Taverna Irigoyen. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo*, *Del arte religioso a lo religioso del arte*, *Cien años de pintura en Santa Fe*, *La vida cabe en el arte*, *El juguete: una estética de la posmodernidad*, *Supisiche*, *Gambartes o una visión de América*, *Sergio Sergi, Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, *Juan Grela, Obra gráfica*, etc. Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Preside la Fundación Irene y Oscar Pécora, para la difusión del grabado argentino, de la ANBA Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto. Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AAC, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

Apuntes sobre arte electrónico

CARLOS TRILNICK

Las operatorias posibles en el arte electrónico-digital se constituyen básicamente sobre dos variables posibles: la combinatoria y programación de ceros (0s) y unos (1s) y el diseño de redes y circuitos. Sistemas científicos desarrollados originalmente para darle forma al pensamiento binario, para calcular y representar la naturaleza e intervenir, cada vez con mayor velocidad y precisión, sobre la geografía y sobre el entrámado social. Investigaciones que hoy transitan por la biotecnología y por la creación de universos artificiales.

En este contexto no es casual que un grupo de artistas se interese por producir sus obras con medios contemporáneos, y en simultáneo, colaborar en el desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías.

Desde las cámaras oscuras hasta la digitalización, la historia de los medios es rica en ejemplos de experiencias y obras realizadas en el campo del arte con técnicas innovadoras.

¿Es posible, por lo tanto, identificar en las obras que utilizan recursos electrónicos, gestos y símbolos específicos y particulares? En el arte asistido por dispositivos digitales muchas de estas marcas de autor se reflejan como continuidad de experiencias anteriores realizadas con medios técnicos de reproducción y representación de imágenes y sonidos.

Dentro del campo de investigación historiográfico que propone Siegfried Zielinski¹ en su arqueología de medios, y delimitando un recorte que abarca sólo al último siglo y que no se centra en el área de la música, que requiere de un estudio específico, podemos afirmar que el arte electrónico está históricamente ligado al

arte del movimiento y a las experimentaciones narrativas con soportes filmicos realizadas desde principios del siglo XX por Georges Méliès y luego por Fernand Leger, Man Ray, Marcel Duchamp y otros artistas, entre los que se destacan, por sus abstractos cinematográficos, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger. Las vanguardias históricas fueron un movimiento dentro del cine que dio origen conceptual al cine experimental pasado y presente, a la música electrónica y al video arte durante el siglo XX y al arte digital en nuestro siglo.

El cine, la electrónica y los electrodomésticos, incluyendo entre ellos a la Televisión, serán objeto de interés y estudio para el arte moderno. En 1952, Lucio Fontana distribuye en una transmisión de la RAI realizada en Milán, Italia, el “Manifiesto Televisivo del Movimiento Espacial” donde se propone la intervención de ese nuevo espacio. Al final del manifiesto se lee: “Nosotros los Espacialistas nos sentimos artistas del hoy, donde las conquistas de la tecnología están ahora al servicio del arte que profesamos”. Los Espacialistas, que ya habían trabajado con electricidad y luces de neón, proponen que toda tecnología, incluyendo la televisiva, debe ser apropiada por los artistas, ampliado el espacio de operatividad para el arte contemporáneo hacia el campo infinito de la electrónica.

El mismo principio que guió en 1958 a Le Corbusier, Iannis Xenakis y Edgar Varèse para diseñar el pabellón Philips Poème Electronique² como una mega instalación de electrónica y multimedia contenida por una estructura que representa una onda de audio, y en 1961 a John Whitney³ a crear las primeras obras de animación virtual realizadas con computadoras mecánicas diseñadas para la defensa aérea durante la Segunda Guerra Mundial.

1. Zielinski, Siegfried. “Genealogías, visión, escucha y comunicación”. 2006, Ed. Uniandes. Bogotá.

2. Pabellón para la empresa Philips presentado en la Feria Mundial de Bruselas, 1958.

3. Whitney, John. EEUU, 1917-1995. Animador, compositor e inventor, es uno de los pioneros de la computación animada.

Desde la década de 1960, Wolf Vostell y Nam June Paik comienzan a trabajar con medios audiovisuales electrónicos tomando a la TV como soporte para sus obras. En la obra "La Luna es la Televisión mas antigua" de 1965, Paik instala 12 monitores de TV en línea cuyas funciones han sido alteradas por medio de imanes, el proceso electrónico resultante simulaba las fases de la Luna. No hay en esta obra ninguna intencionalidad de utilizar el medio televisivo para producir una reproducción fiel de la realidad. La Luna no fue filmada ni fotografiada, fue creada por generación electrónica. Al hacer televisión sin televisión, Paik propone un hecho estético y una resignificación del sistema televisivo unidireccional, en palabras de McLuhan, del medio.

Las indagaciones de Paik sobre la imagen virtual se multiplicarán al crear en 1969 y junto al ingeniero japonés Shuya Abe, un Video Sintetizador para manipular las imágenes de video y TV en tiempo real, iniciando un camino precursor en el arte electrónico. Desde ese momento el artista no sólo se apropió de la imagen de los medios, ahora también la crea y modifica según sus criterios estéticos y conceptuales. Nace, por lo tanto, una nueva estética que se contrapone a la postulada por los medios masivos de comunicación. La belleza, en términos artísticos y culturales, que propondrán Vostell y Paik, es una belleza transfigurada, alterada, llena de ruido, que pone de manifiesto un posicio-

namiento crítico de los primeros artistas electrónicos frente al crecimiento del sistema televisivo asociado a la masificación del consumo. Entre las cientos de obras de Paik, el video "Beatles Electronique" de 1966-69, es un claro ejemplo de cómo se comienzan a manifestar estas nuevas estéticas y las operaciones realizadas en los años pre digitales sobre imágenes de íconos de la política y la cultura popular apropiadas de la televisión.

En la misma línea conceptual, pero desde diferentes usos de la tecnología electrodoméstica y electrónica, se encuentran, entre otras obras: "Fluxus-Sinfonía para 40 aspiradoras" de 1964, instalación de Wolf Vostell; "Filz TV" de 1970, video de Joseph Beuys; "Ligth/Dark" de 1977, video de Abramovic-Ulay y "Media Burn" de 1975, video acción del Grupo Ant Fram.

Desde Duchamp en adelante el abanico de posibilidades expresivas se expande, ya no hay objeto que no pueda ser intervenido o resignificado y no hay tema que no pueda ser abordado por el arte. En 1969 Theodor Adorno lo manifiesta de forma contundente, dice: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello."⁴

Para Nam June Paik esa frontera se franquea hacia el interior de la imagen electrónica. No sólo los aparatos de TV son objetos de sus obras, también lo serán los elementos constitutivos de esas imágenes, los electrones que componen la imagen televisiva y de video y que no es posible percibir a simple vista. En el video documental "Play it again, Nam"⁵, Paik declara: "Nunca me interesó copiar la realidad, sino cambiar sus señales".

En el catálogo de la muestra "Cybernetic Serendipity"⁶ (Casualidades ciberneticas), dedicada a arte e informática y presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en 1968, la curadora Jaisa Reichardt escribe: "El término cibernetico fue usado por primera vez alrededor del año 1948 por Norbert Wiener⁷. El término hoy refiere a los sistemas de comunicación y control en complejos dispositivos electrónicos, como computadoras, que tienen similitudes muy claras con los procesos de comunicación y control en el sistema nervioso humano", para concluir, visualizando un futuro no muy lejano: "Mediante el uso de la cibernetica para elaborar y hacer gráficos, películas y poemas, así como con otras máquinas que funcionan al azar e interactúan con el espectador, se realizarán muchos descubrimientos felices".

A la belleza de las máquinas, entendida por Umberto Eco como algo que con el

4. Adorno, Theodor. *Teoría estética*. 1969. Ediciones Akal, Madrid.

5. Retrato de Nam June Paik, video realizado por Jean-Paul Fargier. 1990. 28 min. Ex Nihilo, París.

6. Fuente: Media Art Net. Ministerio de Investigación y Educación de Alemania. <http://www.medienkunstnetz.de>.

7. Wiener, Norbert. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. (1948). The MIT Press, Cambridge (Mass.). Wiley and Sons, New York.

transcurrir del tiempo se ha vuelto “bello y fascinante por sí mismo”⁸, se agregará la belleza incopórea y virtualizada de la electrónica.

En 1968 el historiador del arte Frank Popper⁹ piensa el arte digital del futuro de la siguiente forma: “Es muy posible imaginar que el arte cinético del futuro estará compuesto por una máquina de permutaciones. Una máquina de este tipo, que representa la repetición de elementos formales, es sin duda una computadora. Utilizando los elementos formales de 1s y 0s el equipo es capaz de representar a éstos de manera asombrosa, en efecto, disfrazando el hecho de que todo lo que tiene para trabajar son 1 y 0”.¹⁰ Popper afirma que el arte contemporáneo disfraza las operatorias, esconde el esqueleto y la estructura de las obras en algo que no podemos ver, se transforma en algo inmaterial pero que en su interior contiene acciones proyectuales y de cálculo muy complejas: la programación de software y sus aplicaciones en dispositivos artísticos fijos y móviles, visibles y virtuales.

En el mismo sentido Lev Manovich, en “*Software Takes Command*” (2008)¹¹, plantea que el arte del siglo XXI debe dar cuenta e influir sobre el diseño de programación, estableciendo una nueva categoría o medio artístico a través de la creación de software.

8. Eco, Umberto (2004), *Historia de la Belleza*, RCS Libri, Bompiani, Milán.

9. Popper, Frank (n. 1918). Historiador de arte y tecnología y Profesor Emérito en la Universidad París VIII.

10. Popper Frank, (1968). *Origins and Development of Kinetic Art*. New York Graphic Society / Studio Vista.

11. Manovich, Lev. *Software Takes Command*, 2008, UCSD. San Diego, USA. Versión en PDF en: <http://manovich.net>

12. LOGO. Sistema de programación creado en 1968 por Seymour Papert, educador y pionero de la inteligencia artificial. Autor de, entre otros textos, *Desafío a la mente. Computadoras y Educación* (1981), *La máquina de los niños. Replantearse la educación en la era de los ordenadores* (1995) y *La familia conectada. Padres, hijos y computadoras* (1997).

0.1 - Experimentaciones poéticas con dispositivos electrónicos y digitales

Hacia finales del 2010, realicé para la Fundación Cultural Itaú la curaduría de la muestra “0.1”, que con el subtítulo “Experimentaciones poéticas con dispositivos electrónicos y digitales”, tuvo por objetivo dar cuenta de las diferentes investigaciones que un grupo de jóvenes artistas argentinos realiza con tecnologías digitales. Todos ellos forman parte de una generación que ronda los 30 años y se los puede encuadrar dentro de la denominación genérica de “nativos digitales”, es decir, jóvenes que crecieron en el inicio de la era post televisión, que operaban juegos de video instalados en grandes salas céntricas y en computadoras Atari y en la escuela tuvieron clases de programación con lenguaje LOGO.¹²

Una generación que es sensible al uso de los dispositivos digitales y a la virtualidad, acostumbrada a los vaivenes tecnológicos, a la fluctuación social, política y económica y a la inestabilidad característica de las sociedades contemporáneas. Una generación integrada al desarrollo tecnológico digital y, en el caso específico de los artistas participantes de la muestra, familiarizada con el diseño de programación y el armado de circuitos electrónicos como ejercicio artístico.

El eje conceptual de la muestra, que se exhibió también en el Museo Castag-

nino + macro de la ciudad de Rosario, gira en torno a la construcción de obras basadas en la electrónica, la interactividad y en la utilización de recursos disponibles en el inmenso banco de datos que conforma la red de sistemas de comunicación digitales. Al estar conectadas a sistemas interactivos y redes informáticas las obras son variables, es decir que es muy probable que se modifiquen cada vez que son encendidas, accionadas o reinstaladas en otros ámbitos de exposición. Es parte de un sistema expresivo que se manifiesta, como el contexto socio tecnológico que lo inventa y acoge, de manera inestable y cambiante. El arte digital está impregnado por esa mutabilidad.

En ese entorno híper tecnologizado y mayoritariamente interconectado por redes sociales, los artistas de los medios accionan, intervienen y diseñan dispositivos digitales con una libertad que sólo ellos pueden ejercer. La mayoría de los ciudadanos-usuarios utilizan con facilidad las aplicaciones de sus aparatos digitales, pero es muy poco probable que, como lo había hecho Méliès con el cine hace 100 años, se imaginen modificarlos, otorgarles otras funciones o ampliar sus capacidades expresivas. Es en estas operatorias no previsibles donde radica la estética y la ética del arte de medios digitales. Inclusive en términos de hiperrealismo.

En el universo de proyectos y obras que incorporan la digitalización a sus prácticas es posible identificar una serie de características, algunas específicas porque no es posible realizarlas por otros medios y otras que son comunes a muchas obras contemporáneas. Algunas de ellas son:

- Creación de las obras por medio de la programación de bytes y por la generación de secuencias de datos y acciones virtuales.
- Diseño de circuitos y dispositivos capaces de accionar estructuras binarias.
- Extracción de fragmentos y datos del universo de las redes informáticas para su recomposición y resignificación.
- Generación de universos dinámicos de causalidades, muchas veces aleatorios y otras totalmente previsibles. Simultaneidad en articular un orden y un desorden simultáneo.
- Creación de entornos biotecnológicos y electro mecánicos artificiales.
- Presencia de acciones cíclicas fundadas en la repetición fragmentada o permanente. Intermitencia en el flujo de información, pudiendo la obra entrar en estados imprevisibles o inimaginables.
- Conformación de sistemas de lazos comunicantes entre el artista y la comunidad o entre diferentes sectores sociales con la finalidad de componer, mediante dispositivos digitales, una obra de carácter colectiva.
- Construcción de entornos y estructuras conceptuales y tecnológicas híbridas producto de la convergencia de medios y soportes auditivos y visuales.

En general se afirma que el arte que utiliza recursos electrónicos se instala en la virtualidad, es cierto, pero también lo es que para su ejecución necesita diseñar y producir objetos, placas y circuitos, no hay obra digital que no contenga un sistema de placas de programación, de reproducción y soporte, aunque sean de tamaño nano. Una breve descripción de las obras presentadas en “0.1” da cuenta de la existencia de estas nuevas técnicas y materialidades artísticas y, en simultáneo, de los entrecruzamientos que se producen en el universo digital, entre arte, ciencia y diseño.

En “Pulverización v3.1”, obra de 2010 de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra, se plantea un organismo electrónico vivo, es una instalación visual y sonora que para su ejecución recicla el espectro radioeléctrico circundante. La instalación está construida a partir de un sistema de módulos interconectados a 8 receptores que capturan las señales de 8 estaciones locales de radio AM. El sonido resultante de esta intervención del espacio público radiofónico, es conducido por un entramado de cables, circuitos y placas, a una serie de



“Pulverización v3.1”, 2010, instalación de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra.

más de 100 pequeños parlantes donde el audio se mueve de un extremo a otro de la obra. El mismo movimiento que Alberti y Ezcurra plantean en la instalación lumínica de leds “La manifestación irrepetible de una lejanía. (Por cercana que pueda estar)” de 2009 - 2010. La obra consiste en un horizonte de barras lumínicas que se presentan suspendidas en el aire y en las cuales se generan movimientos de luz que la recorren.

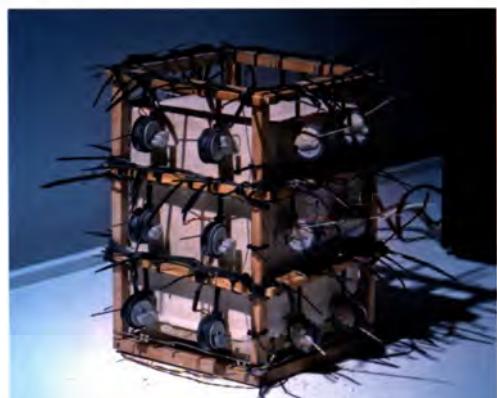
“Impermanencias”, 2010, de Juan Pablo Ferlat es la resultante de un proceso de transformación del movimiento de un grupo de personas en una escultura 3D.



“Ecos de la impermanencia”, 2010, escultura digital de Juan Pablo Ferlat.

Los participantes interactúan entre sí mediante pautas de comportamiento basadas en algoritmos de simulación de enjambres (*swarm behavior*) y son grabados en video desde una posición cenital. Esas imágenes de video son desmembradas cuadro por cuadro componiendo miles de siluetas que serán recortadas en madera mediante un plotter de corte láser. En una última operación, el paso del tiempo y el movimiento representado por las siluetas, es reconstruido en horizontal generando un entramado de formas que remiten al esquema del ADN.

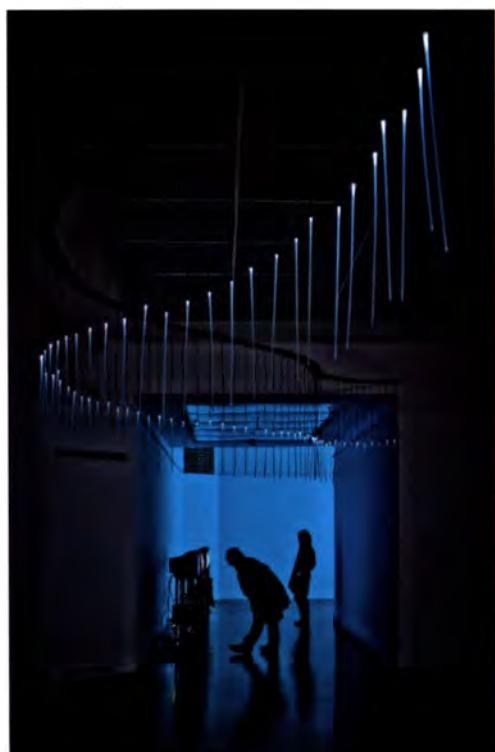
“Microwavore”, 2010, de Eduardo Imasaka es una instalación interactiva que sólo se activa cuando los espectadores llaman o envían un mensaje a un teléfono celular con un número especialmente asignado a esta obra. Son dos estructuras en paralelo, por un lado una caja y en su interior el celular, en otra un bloque de yeso rodeado por 50 pequeños motores de celulares interconectados por medio



“Microwavore”, 2010, instalación de Eduardo Imasaka.

de una placa electrónica que traduce los mensajes recibidos por el celular de la obra a impulsos de movimiento. Cada llamada activa el circuito de motores que erosionan el bloque de yeso conformando una obra escultórica colectiva. El banco de datos resultante de todas las llamadas constituye un segundo plano de representación virtual.

Una serie de componentes informáticos obsoletos programados con software de los años ‘90 son la materialidad que



“La manifestación irrepetible de una lejanía. (Por cercana que pueda estar)”, 2009 - 2010, instalación de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra. En el fondo “Randomize Timer”, 2005 - 2010, instalación de Juan Emilio Odriozola.

utiliza Juan Emilio Odriozola para su obra “Randomize Timer”, 2005 - 2010. Es una instalación informática *Low Tech* planteada como un dispositivo multipantalla que reproduce, desde la memoria RAM de viejas computadoras, animaciones aleatorias programadas para lenguaje D.O.S. En una acción tendiente a bucear en los orígenes del arte digital, las abstracciones y geometrías son realizadas como vectores de hasta 256 colores.

“Cámara Lúcida”, 2009 - 2010, de Christian Parsons es un estudio sobre la relación entre la luz, el espacio y la interacción. El proyecto, que se enmarca dentro de las áreas de Realidad Aumentada (SAR), Interfaces Tangibles (TUI) y Visión artificial 3D, plantea el uso del video-proyector como artefacto digital de iluminación del espacio y como elemento para crear sistemas interactivos compuestos por objetos manipulables que articulan fenómenos físicos y procesos de información.

Mariano Ramis construye sus obras mediante la edición de material encon-



“Cámara Lúcida”, 2009 - 2010, instalación interactiva de Christian Parsons.

trado en el infinito archivo filmico disponible en Internet. Son videos descompuestos en fotogramas y reordenados por un programa que asigna, según distintas variables, un valor a una serie de archivos dados. En estos videos la variable es el peso en KBites de cada cuadro/archivo, valor que se utiliza como ordenador de montaje. Sus obras "Todas las palabras son extranjeras entre sí" y "No obstante, es peligroso", videos de 2010, funcionan como palimpsestos donde todas las instancias temporales se superponen y se intercambian en el presente, emulando, como actividad que consiste en construir a partir del caos, a la memoria y al sueño.



"No obstante es peligroso", 2010, video de Mariano Ramis.

"Seol", 2010 de Gabriel Rud, es una instalación de video en tiempo real. Una impresión inkjet de un paisaje virtual, que estudia la generación por ordenador de territorios tridimensionales, su formación, loteo y visualización, recibe una proyección con información de textura, atmósfera e iluminación que se ejecuta en tiempo real coordinado desde la Web con el horario terrestre (GMT-03:00). La imagen generada reproduce los ciclos de rotación planetaria y, a la vez, emula variaciones climáticas y atmosféricas. En el video "Tricentenario", 2010, Rud propone un recorrido imaginario por una distópica ciudad de Buenos Aires intervenida con monumentos virtuales.



"Tricentenario", 2010, video de Gabriel Rud.

En "Visualización y lenguaje"¹³, Roland Barthes se refiere a la doble articulación del lenguaje entre palabras y sonidos, y afirma que la articulación de fonemas funciona mediante combinatorias binarias cuyo número de oposiciones es infinito. Dice textualmente: "Nuestro lenguaje articulado es un código digital, porque funciona por dígitos, como las máquinas electrónicas". Frase que remite a la constitución por medios binarios del lenguaje como forma expresiva milenaria y a los sistemas utilizados en la producción artística asistida por medios digitales. Siguiendo esta lógica podemos afirmar que es en estas combinaciones binarias infinitas, en sus formas e instrumentaciones espaciales y temporales, en sus aplicaciones virtuales y materiales, en la relaciones que se establecen entre las prácticas digitales y la historia del arte, y en sus conexiones con el contexto social y tecnológico contemporáneo, donde se manifiestan con mayor nitidez los gestos y signos artísticos en obras y proyectos realizados por medios electrónicos.

Carlos Trilnick. Rosario, Argentina, 1957. Artista visual y curador independiente. Profesor Titular y Coordinador Académico de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires y Profesor Visitante en UCSD, University of California, San Diego y en la Maestría en Multimedia de la Facultad de Diseño de la Universidad de Azuay, Cuenca, Ecuador. Investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la FADU-UBA. Desde 1982 ha exhibido sus obras en numerosas muestras, bienales y festivales de fotografía, video y artes electrónicas.

13. Barthes, Roland, *Visualización y Lenguaje*, 1966. Publicado en La Torre Eiffel, Textos sobre la imagen, 2001, Ed. Paidós, Barcelona.

*Impreso por TribalWerks Ediciones
Noviembre de 2011*

ISBN 978-950-612-029-0



9 789506 120290



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES