

Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



Ángel - Inés Cerqueiro (acrílico)

Año 15, N° 30

2° Semestre de 2010

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 15, N° 30

2° Semestre 2010

ÍNDICE

Dossier Encuentro

El sujeto ante el arte y la ética

| | |
|---|----|
| <i>Presentación</i> - Celina Hurtado | 3 |
| <i>La belleza y el bien. Un camino educativo</i> Amphitriti Combothekras | 4 |
| <i>Arte y moral. ¿Una cuestión del siglo XXI?</i> Perla Zayas de Limna | 27 |
| <i>La educación en arte visuales en la encrucijada</i> Zulema Escobar Bonoli | 33 |
| Reseña | 40 |
| <i>Cultura y Encuentro</i> - Fundarte 2000 - Bs. As. Año 15, N. 30, 2010 | 1 |

Cultura y Encuentro
Revista de FUNDARTE 2000
Directora: Celina Hurtado
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires
Argentina-
E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar
Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

El sujeto ante el arte y la ética

Presentación

Siguiendo con una serie de encuentros sobre educación artística, FEPAI-UNFARTE2000 y AMAUTA organizaron un encuentro sobre el tema **El sujeto ante el arte y la ética**, cuyo objetivo fue plantear y discutir aspectos éticos en las nuevas direcciones artísticas que se presentan como un desafío a los docentes de materias artísticas. El encuentro se realizó en Buenos Aires, en el Museo Roca, el 8 de septiembre de 2007. Contó con un panel central de ponencias a cargo de la Lic., Amphitriti Combothekras, profesora de la UCA, especializada en estética; la Dra. Perla Zayas de Lina, investigadora del CONICET, especializada en historia del teatro, y la Lic. Zulema Escobar Bonoli, que trabaja sobre nuevas direcciones de la plástica.

Además, participaron como comentaristas los Profs. Luis Dib y Mario Sánchez Proaño. También participaron los profesores participantes del encuentro, planteando nuevas inquietudes desde su experiencia áulica. El encuentro fue coordinado por las Profs. Celina Hurtado y Lidia Schärer.

En base al texto de lectura y a los comentarios y discusiones posteriores, las autoras han elaborado una nueva versión del material que ahora se publica. Esperamos que estos trabajos permitan ampliar los marcos de referencia del problema de la didáctica artística, así como también de las cuestiones éticas que suscitan

Celina Hurtado

La belleza y el bien: un camino educativo

Amphitriti Combothekras

El objetivo del presente trabajo es mostrar al arte como propedéutica en nuestra tarea educativa. para el encuentro de la verdad, del bien y de la belleza.

Es un recurso didáctico motivador para la enseñanza de las diferentes disciplinas humanísticas e indirectamente aún para aquellas que no lo son, ya que la obra refleja la subjetividad del artista como así también un “mundo” (*welt*), entendiendo por tal la mediatización de su entorno (*um welt*) a través de la cultura, el lenguaje, la ciencia, la técnica, la historia, la educación, e incluso la filosofía misma.

Cada época tiene sus rasgos característicos y ellos se ven reflejados en las diferentes manifestaciones artísticas (impresionismo, expresionismo, cubismo, etc.) que responden a las diferentes visiones (*Weltanschauung*) que el hombre tiene del mundo, a sus diferentes actitudes frente a la belleza: así en la antigüedad clásica la identificación de la belleza con la bondad, o la priorización de la belleza sobre esta última, o la separación de ambas, como esferas totalmente distintas; en el medioevo, la belleza, como la participación de la Suma Bondad, suma Belleza y suma Verdad; o en la actualidad “el abuso de la belleza”, el kalilfobismo, etc.

Lo temporal (individual, concreto, cambiante) y lo atemporal (universal y abstracto) se funden en la obra de arte y será tarea del filósofo propiamente y de todo educador que tiene en sus manos la noble tarea de enseñar y abrir caminos, de-velar, des-cubrir la belleza, la verdad y la bondad encarnadas en ella no agotándose en la enseñanza específica de su disciplina sino despertando la atracción por ellas.

De aquí se desprende la íntima conexión de la Filosofía con la historia, y por ende con la historia del arte y las otras disciplinas.

En primer lugar me detendré en la estructura de la obra de arte, en segundo lugar haré una breve referencia a la relación que guarda el filósofo con la obra en el descubrimiento de la belleza, en tercer lugar haré un breve recorrido histórico sobre la misma, mostrando las relaciones que los conceptos de belleza, verdad y bien han

tenido a lo largo de la historia, para por último culminar mi exposición con algunas reflexiones sobre el bien y la belleza en la tarea educativa, teniendo siempre presente que el arte será el eje disparador para el encuentro con la verdad, la belleza y el bien.

a) La obra de arte: su estructura

Comenzaré analizando la estructura ontológica de la obra de arte para de allí transitar el recorrido histórico de los conceptos de belleza, bondad y verdad a los que ella está vinculada .

El hombre no sólo conoce y contempla el mundo (Filosofía) sino también se vincula activamente con él (Arte). Con sus manos puede modelarlo en función de sus intenciones haciendo objetos útiles que le brinden bienestar, o puede dirigirse a él creativa, poética, y libremente, a través de las obras de arte, manifestando no sólo su sensibilidad sino también la de su época. Parafraseando a Hegel, podríamos decir que así como la Filosofía es el época puesta en ideas, el arte son las ideas puestas en obras. En ellas podemos distinguir dos planos; el primero, concreto, singular, visible a los sentidos, e iluminado por una luz real (*Vordergrund*) constituido por colores, manchas, figuras, etc. Y el segundo, universal, abstracto, visible a la luz de la inteligencia, iluminado por la luz del espíritu (*Hintergrund*) que constituye el trasfondo ideal, en donde se ven reflejados no sólo el espíritu del artista sino también el de su época.

Así lo revelan los diferentes expresiones artísticas a lo largo de la historia: realismo, impresionismo, expresionismo, surrealismo, arte abstracto, etc. con elementos materiales que también han variado a través del tiempo: madera, cáscara de huevo, oro, óleo, acrílico, y otros. Será objeto de la Historia del arte mostrar cómo cada uno de los elementos antes mencionados entran en juego, adquiriendo una fuerza más o menos predominante.

El artista por un acto libre de su voluntad, hace emerger algo a partir de algo previamente existente. Esa obra es la epifanía del artista. Ella lleva encerrada un sentido que el artista le supo dar y donar. Ella es un ."microcosmos" inventado por el hombre, y como tal deberá espejar todos los planos o dimensiones a través de los cuales se organizan los diversos órdenes de lo real.

“El arte permite así una comprensión del destino del hombre, de su tentativa repetida sin cesar, y sin cesar renovada también y que se modifica según la

circunstancia.”El arte servirá para sondear esa capacidad ilimitada de diversificarse”¹.

El artista es el que busca los elementos que necesita en la naturaleza o en lo que lo rodea, para generar su obra y pone todas sus potencialidades inteligencia, sensibilidad y voluntad, en aras de su creación artística. El artista tiende a través de su obra a comunicarse. Se ex-presa, moviéndose desde sí hacia el otro. Y el arte es esa palabra encarnada; es mensaje cifrante, silencio elocuente, al decir de Mandrioni; es “*verbo condensado*”. Es esencialmente un lenguaje comunicante; y por ello no un lenguaje estéril, a modo de un repertorio, como “lo que existe en plaza”, y de lo cual “se vale para”, a modo de instrumento, como “lo que hay en existencia” (Heidegger). Nos dice Huyghe:

“el arte buscará superar la simple práctica de un repertorio. El escritor usa del vocabulario y de la gramática admitidos, pero su magia consiste en elevarlos hasta la belleza de que son susceptibles; el prosista y el poeta no serán grandes sino en la medida en que atraviesen el umbral que da acceso a la música, al encantamiento del verbo. De igual modo, el artista usará de sus líneas y colores para dar a la pintura el sentido ampliado”².

y será tarea del filósofo descubrir y descifrar en lo delineado lo esencial, lo cual intentaremos a continuación transitando el camino de la historia de arte y de la filosofía del arte.

b) La obra de arte y la tarea del filósofo

El hombre puede conocer y contemplar el mundo y es tarea del filósofo penetrar en el fundamento de todo ente, iluminar a la luz de la inteligencia la verdad por la verdad misma, filosofando y enseñando a filosofar, dialogando con los diferentes pensadores a lo largo de la historia con una actitud sistemática, crítica, dialógica, clara. El profesor de Filosofía es el que enseña a aprender, es el que pensando enseña a pensar (“no cese de pensar” le decía el filósofo Wittgenstein a su discípulo cuando lo despedía en su partida para la guerra) lo pensado por los diferentes filósofos a lo largo de la historia.

Enseñar filosofía y enseñar a filosofar supone un dia-logos con nuestros antepasados, con nuestros orígenes. Negarlos es negar nuestra identidad. Constituyen nuestras fuentes, desde donde nos nutrimos. Es por ello que no podemos prescindir

de la historia de la Filosofía. “La enseñanza –aprendizaje de filosofar no se puede ni se debe realizar en el vacío”³.

“La historia de la Filosofía no es otra cosa que la historia de esa trama ,”por eso constantemente ha de comenzar de nuevo, por eso no puede aún así prescindir ni del más mínimo hilo que el tiempo pasado haya devanado a través de un autor, una corriente, una objeción...” (Revista *Diálogos Mail* de la SAPFI, 26/12/03, p. 5).

La enseñanza de la Filosofía está ligada a la evolución histórica del filosofar. Los presocráticos, Sócrates, Platón están hoy presentes como lo estuvieron allí en los siglos VI, V a de C. Y es tarea del docente invitar al alumno al filosofar andando y desandando el camino para volver a empezar transitándolo por sí mismo. Y en este camino reflexionaremos ahora acerca del arte, y la historia del arte.

c) La obra de arte y la historia de la belleza

A continuación intentaré hacer una síntesis del concepto de belleza y bondad a lo largo de la historia haciendo hincapié particularmente en la época clásica antigua griega, y medieval, que retomaré en alguna medida para mis reflexiones posteriores.

En la época primitiva la belleza estaba asociada a las ideas de armonía, perfección, fuerza, potencia. Así aparece por ejemplo en los poemas homéricos con el epíteto: *kalós*. También se refería a la belleza puramente sensible (recordemos por ejemplo la belleza de Helena por la cual los troyanos justificaron la guerra) pero estaba unida también a la idea de moralidad (*kalón*) y (*agatón*).

Posteriormente la belleza se distingue de la bondad, quedando la primera vinculada a lo externo, y la segunda a los valores intrínsecos de la persona. En el siglo V a. De C. se distingue lo bello visible, (sofistas y Aristóteles) de lo bello invisible (pitagóricos y Platón). Pero la palabra será ambigua ya que significará ambas cosas: tanto lo bello como lo bueno. Viene bien recordar aquí la frase de Antígona: “Bello será para mí morir después de haber obrado así”.

En la filosofía clásica la belleza gira en torno a la cosmología, la psicología y el obrar humano. Los presocráticos encontraron en la naturaleza un orden armónico, que estaba animado por los dioses. Ese orden lo llamó Pitágoras *cosmos*. Y para él los

números constituyen el *arjé* de la realidad, ellos determinan las simetrías a las que llamamos *armonía*. Esta noción la atribuía principalmente a la poesía y a la pintura pero también a la música. Ésta no era referida únicamente a lo cosmológico, externo sino también a lo interno; “música de las esferas” y “música ordenada del alma” respectivamente. La medicina, la poesía y la música tenían un efecto catártico sobre el cuerpo y el alma, y éstas últimas sobre todo en la moralidad. La armonía era algo invisible y Heráclito decía: “la armonía invisible es la mejor”.

La música ejercía como un encantamiento mágico-terapéutico. Lo bello estaba incluido en lo bueno, había un culto a lo bueno y lo bello (*filocalía*); amaban las buenas costumbres y las buenas ocupaciones. Ya en el siglo VIII a de c. Las familias agrupadas en clanes tenían códigos morales muy fuertes, el no respeto a los mismos era penado con el destierro.

Más tarde la concepción eleática fue diferente ya que cambia el criterio moralista por el alegórico. Nace la crítica literaria con Teágenes de Regio que trata de salvar el valor de la poesía helénica y posteriormente tras la crisis política y religiosa del siglo de Pericles surge una tendencia más realista y positiva donde se valora el contenido del pensamiento. Podríamos decir que es aquí donde surge la estética griega. Se trata de una interpretación *kata dianoian*.

Luego la concepción sofística principalmente las de Protágoras y Gorgias, separan la moral del arte tratando de captar la intención del artista en la obra. Ellos defienden el principio de la conveniencia u oportunidad psicológica. (*kairós*) tanto en la composición como en la expresión.

Lo recto (*orton*) aquí para ellos no tiene un sentido moral. *Orton* sería para ellos lo persuasivo y coherente. Gorgias niega explícitamente la conexión entre la belleza y el bien. No hay un dualismo entre ser y aparecer como lo marca Pitágoras. Lo que se valora en el arte es la capacidad para persuadir y emocionar al otro. El engaño poético tiene un poder soberano. Gorgias llegó a decir: “Espectáculo maravilloso el de la tragedia, provocando mitos y pasiones un engaño (*apaté*) de tal género, donde el que engaña es más justo que el que no engaña y el que es engañado es más sabio que el que no es engañado, pues el que engaña es más justo por haber hecho lo que prometía y el que es engañado es más sabio porque la mente que es sensible a las percepciones finas fácilmente es arrastrada por los deleites del lenguaje” (Plutarco, *De Gloria Athen.* 5,348, citado en Plazaola, p. 10) Esta idea sobre “la mentira del arte” aparecerá tematizada

en otros autores como San Agustín, (siglo V) al tratar la fábula poética y dice “tantum falsa, non etiam fallens”, o Alano de Insulis, (siglo XII) que dirá que la pintura, “simia ver” convierte sombras en realidades, “et in verum mendacia singula mutat”, o Baltasar Gracián quien entiende que los poetas “por obligación mienten y por regla fingen”.

Mas adelante Sócrates siglo Va.c. entiende la *kalokagathia* como la fusión entre lo bello y lo bueno. Lo bello no es un valor en sí mismo sino que sirve para, está orientado a algo distinto de sí mismo, es útil, y su utilidad consiste en que debe ser moralizador. No debe consistir en la búsqueda simple del placer., como tal hay que repudiarlo dice Sócrates. La Belleza hay que orientarla hacia lo perfecto; su belleza no es formal, pero en el *Hipias Mayor* parece que Sócrates no está tan seguro de la relación entre belleza y finalidad parecería que reconoce que “ni lo bello puede ser bueno ni lo bueno puede ser bello ; son distintos”.

En Platón la identificación de esto dos conceptos no aparece totalmente clara pero si como necesaria. Haremos un breve recorrido por sus *Diálogos* para ver la evolución de este conceptos.

En el Tratado de la Belleza más antiguo que se conoce, *Hipias Mayor*, Platón entiende que lo bello no es identificable con lo conveniente (*prépon*), ni con lo útil (*jresimon*), ni con lo eficiente (*ofélimon*), ni con lo placentero (*édeon*). Un ser será bello, si su forma es coincidente con la forma arquetípica. Recordemos que para él hay dos mundos uno sensible, cambiante, mutable, perecedero, donde están las cosas, y otro inteligible, inmutable, imperecedero, eterno, donde están las ideas o figuras arquetípicas del mundo sensible. Un ser será bello si su forma es coincidente con la idea modelo, arquetípica. Y es bello en la medida que realice esa conveniencia. El hombre ama esas cosas terrestres porque recuerda (teoría de la reminiscencia), la belleza eterna y verdadera: “que existe por sí misma, uniforme siempre y tal, que todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y , aunque todas ellas nazcan o perezcan , ella nada gana ni pierde ni se inmuta”. Este concepto de belleza metafísico, se completa con este otro que aparece en *Gorgias*, más matemático, que relaciona la belleza con el orden y la armonía al estilo pitagórico, manifestados tanto en la naturaleza como en el arte: “porque cielo y tierra, dioses y hombres, están unidos por la amistad, el respeto del orden, la moderación y la justicia; por eso el todo recibe el nombre de *cosmos*”. “Entre los dioses lo mismo que entre los hombres , es un valor la igualdad geométrica”. En el diálogo *Timeo* el concepto de belleza estará relacionada con la música, como “conmensuración“ y armonía. El mundo sería como

una sinfonía y su resultado: la belleza. Todo está sujeto a esta armonía no sólo lo medible cuantitativamente sino también cualitativamente, por ejemplo los colores, “están sujetos a justas proporciones”: “todo lo que es bueno es bello y lo bello tiene su medida”. Ya en el *Sofista* Platón entiende la fealdad como lo discorde y disonante.(ametría).y en el Político vuelve a insistir en la necesidad de guardar la medida para producir lo bello y lo bueno.

En el *Filebo* retoma el concepto de belleza cuantitativa y cualitativa o sea la belleza de las formas puras y abstractas⁴.

“Lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas; yo me refiero.... a las líneas rectas y a las líneas circulares, a las superficies o a los sólidos engendrados por aquéllas, hechos con tornos, o reglas, o escuadras. Esas formas afirmo que son bellas, no relativamente, como otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza... Bellos son también los colores de este tipo...Entre los sonidos,, los que son dulces y claros, los que dan una nota única y pura, éstos son bellos, no en relación con otros, sino en sí mismos”.

Lo confirma en el *Fedón*, (p. 140, *Diálogos*, Platón, ed. Mexicanos), “Debemos distinguir cuidadosamente estos dos amores en la música, en la medicina y en todas las cosas divinas y humanas, puesto que no hay ninguna en que no se encuentren. También se hallan en las estaciones, que constituyen el año, porque siempre que los elementos, de qué hablé antes, lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, contraen los unos para con los otros un amor ordenado y componen una debida y templada armonía, el año es fértil y es favorable a los hombres, a las plantas, y a todos los animales, sin perjudicarles en nada. Pero, cuando el amor intemperante predomina en la constitución de las estaciones , casi todo lo destruye y arrasa, engendra la peste y toda clase de enfermedades atacan a los animales y a las plantas; y las heladas, los hielos y las nieblas provienen de este amor desordenado de los elementos. La ciencia del amor, en el movimiento de los astros y de las estaciones del año se llama astronomía. Además los sacrificios , el uso de la adivinación , es decir todas las comunicaciones de los hombres con los dioses, sólo tienen por objeto entretener y satisfacer al amor, porque todas las impiedades nacen de que buscamos y honramos en nuestras acciones, no el mejor amor, sino el peor, faz a faz de los vivos, de los muertos y de los dioses. Por lo tanto, es cierto decir , en general, que el amor es poderoso, y que su poder es universal.

Platón traslada esta armonía como valor absoluto a las acciones humanas. Y continúa diciendo: (p. 141)

“pero que cuando se consagra al bien y se ajusta a la justicia y a la templanza, tanto respecto de nosotros como respecto a los dioses, en cuando manifiesta todo su poder y nos procura una felicidad perfecta, estrechándonos a vivir en paz los unos con los otros, y facilitándonos la benevolencia de los dioses, cuya naturaleza se halla por encima de la nuestra...”

Y en otro diálogo, *La República* dice Platón:

“El hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades..., constituye el espectáculo más bello que puede admirarse” Lo bello está unido a lo bueno. “Toda acción en sí misma no es bella ni fea; lo que hacemos aquí, beber, comer, discurrir, nada de esto es bello en sí, pero puede convertirse en tal mediante la manera como se hace. Es bello, si se hace conforme a las reglas de la honestidad. Y feo si se hace contra estas reglas”⁵.

Platón entiende que la honestidad tiene que ver con hacer las acciones conforme a la parte más noble del hombre que es la razón. y no a las pasiones vale decir al alma concupiscible.

Continúa diciendo:

“El amor en general, no es bello ni laudable, si no es honesto. El amor de la Afrodita popular es popular también y sólo inspira acciones bajas; es el amor que reina entre el común de las gentes, que aman sin elección, lo mismo las mujeres que los jóvenes, dando preferencia al cuerpo sobre el alma. Cuánto más irracional es, tanto más os persiguen, porque sólo aspiran al goce, y con tal que lleguen a conseguirlo, les importa muy poco por qué medios”.

En la p. 138, del mismo texto dice Platón : ...”Es bello amar cuando la causa es la virtud”. Platón contrapone permanentemente en sus diálogos el mundo de la apariencia al verdadero. Distingue entre el arte por el cual adquirimos algo y el arte por el cual hacemos algo.

Hace una diferencia entre los productos creados por los arquitectos y artesanos y los producidos por los escultores y pintores. El arte de los primeros es una mimesis reproductiva, mientras que el de los segundos es una mimesis creativa. Ambas son mimesis, vale decir imitan., a las verdaderas ideas que son las arquetípicas y están en el *topos uranós*. Y las demás aproximaciones a esas verdades. Platón se opone al arte “arrebatao e incontrolable” que busca la novedad y la variación en las formas”, y pone como modelo al arte egipcio que se ajusta a normas estrictas, matemáticas y cuando este es el caso el Estado tiene tanto el poder como la obligación de intervenir y supervisar la tarea de los artistas y por ello entiende que los que lo ejercen no pueden ser tales, serían imitadores, y la imitación prolongada produce un hábito que les impediría ejercer la función de guardianes, ablandados por la poseía. Platón desconfía del arte aún del que es fruto de una inspiración divina. El arte superior está vinculado a la razón y no a las pasiones del alma. El arte se basa en el conocimiento racional, pero no se reduce a él, ya que es propio del poeta crear fábulas y no razonamientos.

El único valor que reconoce Platón en las artes de imitación es el placer inocente. Y para ello recurre a la palabra juego (conexión entre fantasmas e imágenes arbitrarias). El arte atrae y por eso también constituye un peligro. Sólo es válida la poesía austera que imita lo bueno.

Pero Platón también evoluciona en su pensamiento y en sus últimos diálogos la razón aparece como algo débil “que no puede gobernar la marioneta humana sin los hilos del placer” (Plazaola).

La filosofía platónica sufre una crisis que será la fuente de inspiración de la concepción estética aristotélica.

En Aristóteles no hay identificación entre lo bello y lo bueno. Él separa la filosofía de lo bello y de la filosofía del arte. La belleza pertenece al ámbito de la metafísica y el arte al ámbito del conocimiento práctico. La belleza tiene varios significados: físico, ético y ontológico. El bien moral y lo bello no se identifican pero tiene algo en común y es que ambos tienen que ver con el desinterés y la autonomía. Hay dos especies de bien: la acción y lo bello, que se halla en las cosas inmutables, el orden, (“arreglo espacial de las partes”) conmensuración, (“tamaño proporcional de las partes entre sí y con relación al todo”), finitud (“limitación en el tamaño del conjunto, o proporcionalidad extrínseca”).

La medida (*metron*) y el medio (*mesón*) son dos ideas fundamentales en Aristóteles. No admite lo sublime como Platón. Busca la belleza en el organismo vegetal y animal, en todo aquello que se puede analizar. Es importante aclarar que para el filósofo no existen dos mundos separados el sensible y el inteligible como para Platón, sino uno sólo en el que se hallan los seres inanimados como son los minerales y los animados, a saber los vegetales, animales y humanos, los que primeramente percibimos por los sentidos y luego comprendemos a través de la inteligencia. Para Aristóteles las propiedades sensibles de algunas actividades técnicas son bellas. Distingue las artes y las ciencias puras. Las primeras, no tienen por objeto la contemplación pura mientras que las segundas sí. El arte para Aristóteles es “un hábito factivo acompañado de razón verdadera”) *Ética Nicomaquea*, VI, 4, II 40^a, en Plazaola, p. 18).

El fundamento de la producción natural está en la naturaleza y el fundamento de la producción artística (*poiesis*) en el conocimiento (*noésis*).

Todas las cosas están constituidas de materia y forma, (teoría hilemórfica, *hülle*, materia, *morfé*, forma) y por ende también las obras artísticas.

Las obras artísticas son como una especie de doble de las obras naturales, de prolongación o consumación de esas actividades, de imitación del “proceso natural” y no de las formas aparienciales.

Es importante destacar la teleología de la humana.

En su libro la *Poética* el Estagirita dice de la poesía que es una *mimesis*. La tragedia es una imitación de la realidad. Él intenta describir la génesis de la misma más que detenerse en una definición. Parte de lo que observa, y es que tanto escultores, como poetas, pintores, *imitan* y sienten un profundo placer cuando constatan la perfección de su *imitación*.

Esto no valida el desprecio por la misma, como lo entiende Platón, sino lo valioso es que en ella se hace emerger lo universal en lo particular, lo inteligible en lo sensible, en otras palabras se devela *la verdad*, se corre el velo: *a-letheia*. Para el estagirita la poesía es “más filosófica y tiene un carácter más elevado que la historia” (Aristóteles, *Poética*, 9, 145 Ib, cita en Plazaola p. 19). Él divide las artes según el medio, el tema imitado y la manera de imitar. El arte para él “es un estado habitual, que presupone la experiencia (como grado inferior de actividad), se apoya en la naturaleza, como base

inmutable y maestra, en el talento, en la práctica empírica y en el conocimiento teórico de las reglas de acción”.

En los escritos *Poética* y *Retórica* se deja traslucir su pensamiento acerca de las pasiones cuya connotación no es negativa en el arte. El placer es inocente (*ablabés*) y la *catarsis* las clarifica racionalmente haciéndolas permanecer en el ámbito de la noésis; ella permite tratar con benevolencia las pasiones, y las preserva de los peligros que puede producir; su función es desinteresada y autónoma y no tiene el significado *mágico-terapéutico* de los pitagóricos. (la pasión se resuelve en lucidez). Se asemeja Aristóteles más a Gorgias que a Pitágoras.

La estética aristotélica es más bien racional, lógica por su contenido (pues por el conocimiento explica el placer que causa una obra de arte), método (pues a través de la deducción llega a conclusiones y las verifica por vía inductiva) y por la forma de entender el trabajo del poeta (talentoso o inspirado), analiza el drama, en sus partes, la comedia, la música, los colores, posee la facultad de la síntesis estética, enuncia fórmulas que unifican el sistema, etc. Explica todo por el conocimiento.

En la época medieval hay una continuidad de alguna manera con el pensamiento clásico griego en cuanto al concepto de belleza como lo armónico y la identificación con lo intelectual, pero se ha cristianizado y éste es el elemento diferente, la fe. El afán místico y la fe de los primeros padres de la Iglesia son más favorables a la Estética y el Arte que el racionalismo posterior; hay quienes como Benedetto Croce que entienden que no se puede hablar de una estética cristiana, ya que la sensibilidad e imaginación le son esenciales y el cristianismo aniquiló el placer reduciéndolo a algo intelectual, y el elemento sensible quedaba excluido de la sensibilidad moral.

Dios es el creador del mundo, trascendente, Supremo Bien y Suprema Belleza de la cual todas las cosas participan. Dios Ser Infinito, Eterno, Omnisciente, Omnipresente, que crea al mundo de la nada (*ex - nihil*) y la naturaleza finita, contingente, perecedera, pone al hombre como el pastor de la misma, creándolo a imagen y semejanza pues les otorga inteligencia y voluntad. El hombre está dotado de cuerpo y alma que están unidos substancialmente pero en el caso de San Agustín el cuerpo es el instrumento del alma, no llega a sostener que sea la cárcel como en Pitágoras y Platón, pero es indudable que la verdad debe hallarla en su interioridad, en su alma pues allí, en el instante de la creación Dios la iluminó y depositó las “verdades eternas”, que son las

razones por las cuales Dios creó al mundo, en éste dejó sus “huellas” y lo que nos atrae de él es precisamente su hermosura..

Para San Agustín Dios es la Suma Verdad y nada hay superior a Él. Es el centro de todas las verdades y sede de las Ideas. Es la causa de todas las cosas, de la verdad, del bien, de la belleza, de lo bello.

San Agustín es pitagórico cuando afirma que el número es el elemento decisivo de los seres bellos. Y aristotélico cuando pone la belleza en la “congruentia partium” y Plotiniano, cuando afirma que las partes pueden estar contrapuestas entre sí; cuando entiende la belleza como la armonía de los contrastes o cuando afirma la idea de que la belleza de los cuerpos proviene de las formas, de que el alma y la forma son bellas en sí mismas, y que la belleza que comunican la reciben de Dios, que es la Suprema Belleza o que el alma es bella en la medida que crea belleza en su cuerpo, es bella pues produce virtud y serenidad, es bella en el orden místico, porque se ordena a Dios, su fin último.

San Agustín también distinguió lo bello de lo conveniente, y que es diferente a lo útil. La belleza natural está por encima de la artística y como se dijo más arriba, toda belleza procede de Dios. El arte es una actividad racional, pues se funda en relaciones y medidas. El arte requiere además de una sensibilidad natural. El arte reside en el alma del artífice. La estética musical es para él una austera, minuciosa y matemática teoría de la igualdad. O armonía de las formas. Entiende San Agustín, que la belleza produce placer. Que no es malo en la medida que esté exento de concupiscencia. Lo bello puede despertar el amor; se ama lo bello, pero el amor hace bello al que ama y al que es amado. En su última obra : “La ciudad de Dios” desprecia la belleza sensible y coloca la belleza en la armonía entre lo sensible y lo espiritual, cuando vencemos las pasiones y los instintos, y no estemos sujetos a los valores mundanales, terrenales. Y la lograremos cuando estemos cara a cara con Dios y nuestros cuerpos hayan resucitado.

“La concepción del arte en cuanto actividad genérica, que abarca a la pintura, y a la música lo mismo que a la medicina, a la navegación o a la agricultura, se presenta en la escolástica muy sistematizada”, dice Plazaola (p. 54).

Santo Tomás el más intelectualista de los escolásticos, refiere la belleza al conocimiento y la bondad al apetito. “Pulcra dicuntur quae visa placent” decía el Santo. Bellas son aquellas cosas que vistas agradan. Las sensaciones de la vista son las que explican la impresión estética del objeto: hedonismo estético, agrado o placer.

Pero está también el juicio, por el que decimos “esto me gusta o no me gusta”. El placer frente a un objeto bello no es corpóreo sino intelectual. “Lo bello concierne únicamente a la facultad del juicio racional [...] La estética empieza siendo sensualista y empírica con el hedonismo de la vista, y se desplaza después como la de Kant, a una estética del juicio, para establecer la preeminencia del juicio racional.

Para Santo Tomás toda belleza es formal. El conocimiento se dirige a las formas no a su contenido. Y nos proporcionan un conocimiento adecuado del objeto porque emanan de Dios. La naturaleza obra por acción divina, es la voluntad de Dios la impulsora. Dios crea las formas y ellas se multiplican luego por sí mismas. El Bien es lo que todos los hombres apetecen y lo que la naturaleza desea. El deseo es la inclinación por la que un ser quiere o apetece a otro que le conviene. Y para distinguir lo conveniente de lo no conveniente se necesita del juicio. Lo bello y lo bueno están sujetos a lo racional. Pero lo bello nos proporciona placer sin un deseo de por medio mientras que lo bueno sí. Para Santo Tomás las condiciones para que haya belleza son la integridad, o perfección, vale decir las cualidades del objeto deben estar realmente en él, la proporción justa, o armonía, exigido por el concepto y la finalidad del objeto, vale decir que las cualidades deben formar un nexo armonioso, y la claridad, o sea deben ser percibidas las cualidades del objeto por la razón. Lo bello no suscita deseo, se dirige sólo a la facultad de conocer, mientras que lo bueno sí lo suscita.

Lo bello es entonces la proporción justa, que requiere del resplandor, del esplendor de la forma, y es superior a lo honesto. El centelleo es la gracia divina que desciende sobre todas las cosas y hace que lo formal sea bello, pues no todas las formas son buenas y perfectas. El arte para Santo Tomás es una virtud; es una disposición particular de nuestro ser, que está en acto; la virtud es pensamiento. Los artesanos y los artistas se guían siempre por razonamientos y toda acción se remonta al pensamiento. “El arte es un razonamiento recto en la construcción de ciertas obras”. Es una razón bien dirigida. Al arte lo preside un reglamento general y único. Para que una obra de arte sea buena se requiere de la buena voluntad del artista, una voluntad razonable y moral, ser razonable significa que deber ser gobernado por la Justicia. El artista tiene una meta similar a la de la naturaleza que es creación divina. Así como el artista divino crea al mundo con toda su omnisciencia, y deja su huella, así el artista crea su obra y deja su impronta intelectual y volitiva. “La creación artística es una especie de virtud creativa” que Dios depositó en el fondo de la naturaleza”. La naturaleza sirve al hombre como un criado pero también obedece las órdenes de Dios.

Él es el artífice supremo. El arte sería “la creación consciente llevada a buen término por el libre arbitrio del artista” El artesano se acerca a Dios. La obra de arte es siempre movimiento, inestabilidad, es arbitraria, y es la continuación de la obra divina. El artista es el intérprete y heraldo de la naturaleza. Cuando él crea, son las fuerzas de la naturaleza las que actúan y crean, de lo que se trata es de imitarla. Y el artista lo hace en la medida que le sea posible, con su intelecto, y secundariamente con su imaginación, que supone el conocimiento de las leyes de la naturaleza y el de las particulares de cada arte. Imitar no significa reproducir, o representar, sino continuar en su tarea con la intención de hacer lo mismo que ella, imitar su actividad, no su obra. Para el filósofo “la belleza del cuerpo es maldita”.

Para Dante en la edad media el amor y la belleza van siempre juntos ; en el grado inferior: la belleza sensible y luego la espiritual y luego la filosofía y la teología.

Su verdadero interés está en la palabra poética. “La bondad y están separadas y divididas ente sí, pues la bondad reside en el contenido, y la belleza en el adorno de las palabras”.

Durante los siglos XV y XVI el arte se independiza en Italia y desaparece la pintura cristiana. Los que enseñan no son los teólogos sino los laicos, los maestros pintores. (Perugino y Leonardo). Hay un amor por el cuerpo y la figura humanos. El arte es un naturalismo limitado porque imita pero predomina la imaginación. Se descubre la belleza de la Naturaleza que ahora está suavizada y ornamentada. El arte ya no es un razonamiento de la estética no es su sirvienta, en donde lo sensual, lo sentimental, lo animal eran sus enemigos. En el arte renacentista “La belleza sensible glorifica en su raíz misma las más elevadas manifestaciones del arte” (Bayer, p. 103). “El arte es magnificación de todo el ser humano” no es un medio para sino un fin en sí. El arte por el arte.

Mientras tanto en España, hay resistencia al arte renacentista. El sentimiento nacional se identifica con lo religioso. El arte español está conformado por los elementos orientales y nacionales. Se desarrolla el misticismo platónico, orientado hacia el cosmos que encuentra la unión con el creador a través de la contemplación pura de las creaturas. A fines de siglo XVI se nota gran austeridad y el artista es el colaborador de los predicadores. Ya en el XVII empieza a tener la escultura un poder dramático. Pero en Francia las características son diferentes. Es el racionalismo puro. El arte, lo bello para los artistas, consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, más

nítida y clara de lo verdadero. “Nada es bello aparte de lo verdadero, y sólo lo verdadero es digno de ser amado” (Bayer, p. 130). Hay dos esferas en el hombre: la de la razón, que es superior y la de la sensibilidad que es inferior. Y Dios es la cabeza de la jerarquía y el rey el representante de Dios en la tierra. El arte debe estar al servicio del rey, de la ley moral, de la religión, tiene carácter moralizador, debe producir un goce pero ante todo ajustarse a leyes y a normas. Las artes plásticas se caracterizan por el estilo noble, grave, majestuoso, impregnado de orden, medida, regla y razón. El clasicismo francés recibe las influencias de Aristóteles pero la diferencia radica en que en este último el arte tenía una función constructiva mientras que en el primero era prescriptiva.

La estética inglesa en general es más empirista. Hay un gran amor por la naturaleza. Se admira la belleza que hay en ella. Se condena la causalidad y la fuerza ciega. “Lo bello no es lo que place sino la simetría, la perfección, la proporción, y la *fitness*”. “Es la aptitud y la subordinación que produce toda la belleza”. La noción de lo bello no es el producto de una elaboración racional, ni de la percepción sino que es algo concebido. La naturaleza es la norma de todas las cosas. Belleza es igual a Vida. Dios es la fuente de la unidad y de toda belleza. El intelecto puro alcanza las relaciones y la categoría de unidad que recibe de un principio superior. En las Ideas divinas arquetipo de las cosas reside el principio de su unidad. Un perpetuo decreto de Dios hace corresponder nuestras sensaciones. Las leyes de la Naturaleza, son lenguaje en que Dios habla. Al hombre. La belleza es el milagro en que Dios advierte su presencia, es la revelación de la unidad y la armonía, en el que el espíritu humano efectúa su contemplación estética.

En el siglo XVIII se dan cuenta que la racionalidad debe ir acompañada del sentimiento y viceversa. En esta época lo bello es la sensación acompañada de lo afectivo.

Se separa lo estético de lo moral. Para Leibnitz el placer es el sentimiento de la perfección que se percibe ya sea fuera de nosotros o en nosotros, es la fase sentimental de un trabajo intelectual, es un fenómeno secundario, mientras que la perfección es un fenómeno primario. La belleza está unida para Leibnitz al amor, al orden, a la perfección. En el mundo sólo hay armonía, no se concibe la fealdad. Cada cosa está formada por átomos que actúan ininterrumpidamente. No hay reposo. La fuerza es distinta en cada objeto y en cada individuo. Las fuerzas son especie de átomos, cada uno es un ente aparte, posee una forma particular, es diferente en cada objeto pero en el fondo es idéntica. “Todas las cosas son sustancias idénticas y al propio tiempo específicas, son formas originarias”. El universo para Leibniz es estético; es el mejor y lo más bello

posible. La representación es siempre representación de la perfección. La representación estética es una representación confusa de la perfección, que no se opone ni al pensamiento ni al sentimiento.

Para Kant el dominio de lo estético no se basa en el conocimiento sino en el sentimiento. En el plano estético basta saber con que sentimos placer o desagrado y que lo que corresponde a esa sensación es un juicio universal y necesario pero que no tiene la misma universalidad y necesidad que el pensamiento. “La universalidad y la necesidad del juicio del gusto no es sino una Idea” (Bayer, pág. 206) [...] una hipótesis indemostrable, un postulado. Todo lo bello causa placer, un placer desinteresado que puede ser universalmente compartido.

El placer estético no se asemeja a los otros. Es enteramente subjetivo y goza del acuerdo de dos de nuestras facultades: sentidos e inteligencia. Lo que llamamos bello es un objeto al que estimamos y que a todo el mundo le parece bello, hermoso. Para Kant el único ideal de lo bello es el hombre pues es el único ser libre y moral. Nos dice: “por el genio la naturaleza proporciona reglas al arte”. En el hombre genio la naturaleza penetra en el centro del hombre, en él se manifiesta y revela la ley profunda y misteriosa de las cosas. El alma del universo es análoga al alma del hombre. “Los artistas presentan símbolos del universo.”

Goethe decía: La naturaleza es bella cuando se asemeja al arte y el arte es bello cuando se parece a la naturaleza”. Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto. Es la finalidad sin fin. Es la maravilla inútil. Es lo que se reconoce sin concepto como objeto de una satisfacción necesaria. Lo bello se opone a lo agradable y a lo bueno. Pues ambos se subordinan a la facultad de desear, carecen de desinterés. Se opone a lo útil y a lo perfecto.

En el siglo XIX el arte es dependiente del clima, de la cultura, de las costumbres, de la religión, de la evolución cultural de un pueblo. Surge el romanticismo como reacción contra el racionalismo crítico e intelectual. La actitud es más bien subjetiva y moralizadora: Schiller, Goethe, Herder) “Todo lo que bajo la luna y el sol conocemos de bello deriva de la forma humana y del espíritu que habita en ella”.

Para Hegel el arte es manifestación de la Idea. Es la apariencia sensible. La estética es una ciencia del arte integrada en un proceso dialéctico y metafísico. No hay belleza en la naturaleza si en el Espíritu. Absoluto. “Lo bello del arte es la belleza nacida del

espíritu”. Lo bello exige libertad que es una cualidad del espíritu, no la tiene el sol, ni ningún ser natural. Nosotros proyectamos lo bello en la naturaleza. Las obras de la Naturaleza son inferiores. La obra de arte no es por lo tanto producto de la naturaleza sino del esfuerzo humano, es una creación humana., es creada para los sentidos del hombre, y tiene un fin en sí misma. La obra de arte depende del hoy no es absolutamente conciente. Le es inherente la libertad y espontaneidad por lo tanto no puede enseñarse. Requiere del don irremplazable de la técnica que no se inventa sino que se recibe. El don se añade a la reflexión y a la técnica. Dios se manifiesta a través del espíritu y en “La estética“ nos dice: “El espíritu es la manifestación suprema de Dios”.

Aparecen otras concepciones del siglo XIX de la estética inglesa como la de Ruskin que entiende que lo bello es símbolo de lo divino reflejo de los atributos de Dios. Se condena la copia. Turner dice: “Mi oficio es dibujar lo que veo, no lo que sé”. En él también aparece la identificación entre lo moral y lo bello como en la antigüedad clásica: “Debéis ser gente honesta, antes de pintar o de cantar; y entonces el color, o el sonido completarán lo que de mejor hay en vosotros”. Y agrega: “La vida del arte está en el sentimiento religioso, su alimento en el amor atento y apasionado a la naturaleza, su vigor en la humildad del artista.”

Y así llegamos a nuestro siglo en donde “la belleza ya no es lo que era”, al decir de Humberto Eco; se le perdió el respeto, y ya no fue el centro de aspiración de los artistas. “La belleza dejó sólo al arte”⁶. La belleza invadió todo como vengándose, no quedando marginada para algunas elites intelectuales o a determinados tipos de obras de arte. Todo es belleza: la moda, la publicidad, el diseño. En el siglo XX las vanguardias artísticas ridiculizaron, y marginaron a la belleza. Debo recordar la Fuente, de Duchamp, que era un mingitorio instalado en una sala. La belleza está en el lugar en el que antes estaba lo feo, y así fue adquiriendo todas sus propiedades. Se ha convertido en objeto de consumo, y de provocación. Queda eliminada así la contrariedad: la belleza va adquiriendo las características de la fealdad. Vivimos una “época de estetización difusa” como decía Vattimo.

Quiero recordar aquí algunas expresiones que ilustrarían de alguna manera lo que venimos observando acerca del “abuso de la belleza”⁷, título de uno de los libros del filósofo Arthur Danto. Sostiene que la belleza es muy importante en la vida pero no tanto en el arte. A principios del siglo XX como también en otras épocas⁸, el objetivo de la belleza era producir delectación; pero desde principios de nuestro siglo con el surgimiento de los dadaístas (Zurich, 1915) que rechazaron el ideal de belleza,

produciendo un arte “deliberadamente antiestético” como signo de repulsión y protesta contra esos paradigmas de la época, en la que una clase dominante nos llevó a la masacre de la primer guerra mundial, la belleza se fue y nunca más volvió. Danto sostiene se es serio como artista cuando se rechaza la belleza. El arte ya no es lo que era, cambia la igual que la ciencia, y lo que ahora importa no es la delectación y la contemplación de la obra, sino la participación, y su significado. La belleza debe agregar algo más al significado, debe tener una “función extra”. Imaginar un mundo sin belleza es como imaginar la vida sin bondad.

Karl Rosenkranz advirtió en su libro *La estética de lo feo*, que lo bello está en la vida cotidiana no en el arte, está en lo que está de moda. Se entiende que el fracaso de lo bello es porque se volvió algo convencional, entonces los medios, la moda, el consumo, la cultura en general nos acostumbran a tomar como lindo lo feo, lo fuera de lo común., a tal punto que lo que decíamos y creíamos feo, lo vemos ahora bello. La estética contemporánea incorpora lo feo como una categoría de lo bello. Se disocia la belleza del bien y de la verdad y por ende de la bondad. Lo bello a partir del romanticismo ya no es lo regular, lo armonioso, lo proporcionado, lo determinado, lo lindo, lo bueno, sino todo lo contrario. lo irregular, lo caótico, lo desproporcionado, lo informe, lo absurdo, lo raro, lo exótico, lo monstruoso, lo horrible, lo terrorífico, lo maléfico, lo cruel, lo tenebroso, pero también lo decadente, lo patético, lo vulgar, lo asqueroso, lo estúpido, lo banal, lo bajo. Rasgos todos ellos de la fealdad y no de la belleza. Y es aquí con estas consideraciones, que invito a las reflexiones finales.

d) El arte: la belleza y la bondad

Hemos hecho nuestro recorrido histórico y allí pudimos constatar las diferentes manifestaciones del arte, que sin quererlo tal vez nos iluminan en el camino a seguir en la tarea educativa. La obra de arte lleva el sello de la individualidad del artista y del tiempo en que vive. Así cada época y cada hombre ha forjado la belleza a su modo, con los materiales propios de cada región, con su propia sensibilidad, etc. Pero nos preguntamos: lo que el hombre hace hoy ¿es arte? ¿O sólo lo es el clásico, el medieval? ¿Es mejor aquél que el actual? ¿Está reñido con la moral? ¿Se puede decir del arte que es banal, efímero?

Sería un error pensar que el arte ha alcanzado en el clásico o medieval, su realización definitiva y perenne; “pensar así sería anquilosar el arte, privarlo de su esencial libertad, despojándolo de su fuerza, privarlo de su grandeza y substancia humana”⁹. Pero desde el

punto de vista abstracto sí se podría afirmar que el arte clásico es más equilibrado, es más agradable, y en este mismo sentido, “el que está más al alcance de nuestras facultades”, así como las cualidades son propias del conocimiento sensible o la esencia propia del conocimiento intelectual.

De si el arte de tal o cual momento “responde o no a las condiciones humanas y técnicas de un determinado tiempo”, si responde a los cánones de belleza y creación artísticas, si es o no moral, tal vez sean los especialistas de las diferentes disciplinas los que tengan la palabra y estén en mejores condiciones de responder a estas preguntas, pero creemos que sí estamos en condiciones de hacer la crítica de “gran estilo”, que debe estar orientada a encontrar las “causas profundas de la chatura de ese arte”, de la “anemia espiritual de nuestra época” y en este sentido creemos que el educador es el que tiene a su alcance la oportunidad de guiar a sus alumnos, sugiriendo e indicando otras fuentes de inspiración, mostrándole otros caminos, a través de la lectura de textos clásicos de mayor altura espiritual, despertando la actitud crítica frente a la realidad, espiritualizando sus ideas, sus sentimientos, su vida, su alma, para así ascetizar su arte.

“Cada época tiene *su arte*, grande o pequeño, pero en definitiva el arte que merece, el arte que es capaz de alimentar con su inspiración, porque es el único que puede crear, vivir, sentir y realizar”. “Sólo una elevación del nivel espiritual podría modificarlo”¹⁰. Y creo que de eso se trata como educadores. No podemos cambiar la historia actual que nos toca vivir pero sí contribuir al ennoblecimiento de nuestras almas, de nuestro entorno, de las Instituciones en las que trabajamos, de nuestros educandos, amando lo que hacemos, pues el que ama lo que hace, hace que amen lo que hace y sólo así generará las correspondientes actitudes, hábitos y valores. El docente debe “fomentar las pasiones intelectuales porque son lo contrario de la apatía esterilizadora que se refugia en la rutina y que es lo más opuesto que existe a la cultura”¹¹, y así el arte se renovará “connaturalmente”.

Creo que el arte actual haciendo un culto a lo feo, es un atentado al buen gusto. Y no ejerce precisamente la función paradigmática.

Es necesario volver a las fuentes, a los clásicos de la filosofía griega, no igualándonos, pero sí reivindicando esos valores que ellos supieron conseguir, la unión de la belleza y del bien, el cultivo del alma, el fortalecimiento de las virtudes tanto

éticas (la justicia, la fortaleza y la templanza) como las intelectuales: sabiduría, entendimiento, y otros.

El arte debe ser motivo de celebración, puesto que el arte es fiesta, juego, símbolo, al decir de Gadamer, en su texto “La actualidad de lo bello” y como tal supone una celebración, un tiempo interior que nos hace demorar en lo propio, en lo idéntico de la obra, que nos congrega y nos invita a demorarnos, al recogimiento, al tiempo interior pleno, propio y no computable. Lo contrario sería la obra como objeto de provocación y consumo, que tiene una finalidad, un tiempo exterior, contable, medible cuyo correlato es el aburrimiento, el ajetreo, la dispersión, la previsión, el tener siempre algo que hacer, el rechazo, la no duración.

De lo que se trata es de pensar lo originario a partir de la obra, rescatar lo esencial, saliendo del pensar calculador, científico técnico, que encorseta y paraliza. El hombre errante y distanciado del poetizar, atrapado por el pensar calculador debe retornar a la luz, con una actitud cordial, benevolente y cálida que albergue al ser. Debe revincularse con la vida, el suelo, la historia, el Tú, el Todo. Sólo así rescatará a ese “amigo de la casa”, el poeta. Y cuando digo poeta entiendo el creador. Es necesaria una actitud diferente no sólo desde el pensar sino desde la acción.

Es necesaria la intervención de la responsabilidad con el impulso de una finalidad para hacer aparecer las potencialidades de lo posible y concretarlas en su actualización. Para lo cual hace falta la intervención de la voluntad, pero no de la voluntad de conocimiento (ciencia), de transformación (tecnología), de poder que sumergió al hombre en un profundo vacío existencial, convirtiéndolo en un mero dato procesable, generándole desazón, impotencia y angustia, sino la “voluntad de amor”. En esta nueva relación expansiva y no aniquilante el hombre no “dispone de” al modo científico técnico sino que “está dispuesto a”: que las cosas advengan en su ser, a impedir que la voluntad de dominio lo fagocite y devore; “dispuesto a” escuchar el llamado que proviene de aquel Ser pleno, que se entrega en cada uno de los seres, a la reciprocidad, a la revinculación con la Verdad a través de la obra, a una reconversión y una transformación. El hombre debe aprender a conservar la lucidez de su razón y la buena voluntad para escuchar en esta era que se aleja de nosotros, el sonido de lo que se retira y lo nuevo que se anuncia, como bien dice Heidegger. Debe nutrir a la naturaleza, a las cosas, a sí mismo, rescatando lo más propio de cada una de ellas, que debido al pensar calculador quedaron desecados, desvitalizados y empobrecidos. Debe preservar la vida, la supervivencia de la humanidad, buscando aquellas riquezas sepultadas en

el pasado, tanto griego como judeo cristiano, despojándose de las anteojeras científico-técnicas y armonizando el pensar científico-técnico con el pensar meditante. Debe bucear en su tierra, en su familia, en su religión, para encontrar aquellas potencialidades impedidas, incumplidas y masacradas¹², que por obra del poder sin amor llevaron el mundo al abismo. El hombre debe construir creativamente espacios, reanudando los vínculos con lo originario, volviendo a sus raíces, pues como dice el poeta alemán Hebel:

"Somos plantas nos guste o no admitirlo que deben salir con las raíces de la tierra para poder florecer en el éter, y dar fruto"¹³.

La planta está arraigada en la tierra, elevando su tronco y sus hojas hacia el cielo, ámbito en donde la savia de sus raíces alcanza sus frutos. Tierra, agua, aire y sol son elementos imprescindibles para florecer y fructificar. Las raíces que están en la tierra, aunque ocultas, veladas son las que permiten el crecimiento de la planta. Por un lado tenemos a la Tierra, oscura y oculta, que las nutre, sustenta, resguarda y protege, y por otro lado el Cielo, claro abierto, luminoso que le da energía y vitalidad. El crecimiento está vinculado tanto a la Tierra, que le aporta sus nutrientes desde abajo, como al cielo que reúne los astros, y aporta el aire y el agua que acontecen desde arriba. La planta crece respetando el tiempo de la *physis*. Ella emerge desde el seno oculto de Gea. Frutos que se convertirán en el alimento de pájaros y hombres. Flores que mostrarán sus polifacéticos colores, su belleza, su armonía, fuente de inspiración para artistas, pintores poetas y escultores, pero también alimento para las abejas, elixir para el hombre.

Ahora bien, esa planta crece y da frutos cuando recibe protección y cuidado. Si es abandonada y olvidada por el agua, la tierra el sol y el aire, perderá lentamente su fuerza su brillo, lozanía y belleza hasta destruirse.

En la imagen utilizada por Heidegger, los hombres somos semejantes a las plantas, pues como ellas, salimos con nuestras raíces de la tierra, como lo son también sus obras. La tierra que pisamos, es aquella en donde nacemos, crecemos, vivimos y morimos. Pertenece a una determinada familia, pueblo, ciudad, nación o continente. Por encima nuestro el sol, la luna, el cielo, las estrellas iluminan nuestro andar. Para crecer necesitamos de todos ellos, tanto de la tierra oscura y oculta que nos nutre como del cielo azul, diáfano que iluminado por el sol y la luna nos dan fuerza y vitalidad. Cuando el agua, la tierra, el cielo y el sol están ausentes, el hombre se desvanece, decrece y muere. Tanto él como la planta, necesitan de los cuatro elementos, y además

requieren de un cuidado especial: quitar las malezas, eliminar los animales que dañan, remover la tierra aireándola, etc. El hombre también debe cuidar de sus raíces y no olvidarse de ellas, pues aquí están sus orígenes que le confieren arraigo e identidad. No respetarlas es negarse a sí mismo, es permanecer sordo a su ser, es deshumanizarse. El hombre debe ser soberano y no esclavo retornando a la tierra natal de profundas raíces. Sólo así puede considerar también sus obras.

Y es ésta la mirada que propongo para abordar la belleza y la bondad de la obra de arte. Una mirada creativa, que haga dar frutos, que le permita al educando abrirse a los misterios que encierra la obra de arte, y también descubrirse como un ser creado a imagen y semejanza de Dios.

Bibliografía

- Arnheim, R., *El quiebre y la estructura*, Barcelona, Ed. Andrés Bello, 2000.
- Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, Ed. F.C.E., México, 1993.
- Collinwood, *Los principios del arte*, México, F.C.E., 1993.
- Derisi, Octavio, *Lo eterno y temporal en el arte*, Bs. As., Ed. C.E.P.A., Bs. As., 1942.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Barcelona Ed. Ariel, S.A., 1999.
- Gadamer, H. G., *Estética y hermenéutica*, Madrid, Ed. Tecnos, 1996.
- Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*, Bs. As., Ed. Paidós, 2003.
- Guardini, Romano, *La esencia de la obra de arte*, Bs. As., Ed. Guadalupe, 1960.
- Heidegger M., *Caminos del bosque*, Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1997.
- Juan Pablo II, *Carta del Santo Padre a los artistas*, Ciudad del Vaticano, Tip. vaticana, 1999.
- Mandrioni, H. Delfor, *Introducción a la Filosofía*, Bs. As., Ed., Kapelusz, 1975.
- Maritain, J., *La poesía y el arte*, Bs. As., Ed. Emecé, 1955.
- Martín, Carlo María, *Qué belleza salvará al mundo*, Estella, Ed. Verbo Divino, 2000.
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte*, Madrid, Ed. Alianza, 1991.
- Platón, *Diálogos*, México, Editores mexicanos unidos, 1992.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la estética*, S.I., Madrid, Ed. B.A.C., 1973.
- Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Madrid, Ed. B.A.C., Madrid.

Notas

¹ René Huyghe, *Los poderes de la imagen*, Barcelona, Ed. Labor, 1968, p. 25.

² Ibid. p. 30. (Compilación de diversos autores, “*La filosofía y el filosofar, Problemas de su enseñanza*”, Rabossi, Eduardo, “*Enseñar Filosofía y aprender a filosofar: nuevas reflexiones*”, Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1993, p. 14.)

³ *Filebo*: 51 c-d, citado en Plazaola, p. 13.

⁴ *Diálogos*, Platón, *Fedón*, Editores mexicanos unidos, p. 135. Pero ¿la belleza dejó realmente sólo al arte? Según Susan Sonntag, “La sustracción de la belleza como pauta del arte difícilmente marque una declinación de su autoridad. Más bien da cuenta de una crisis en la creencia de que hay algo llamado arte” ¿Estaríamos ante el fin del arte como pregona Danto? Para la filósofa, el arte intenta recuperar un sentido crítico, pero estaría más concentrado en recuperar el sentido en la era sinsentido, “cada día más atento a los problemas contemporáneos, como el poder, el cuerpo, la sexualidad, o las cuestiones de los mass media. En gran medida las obras de arte expresan hoy definiciones del arte o formulan enunciados sobre los problemas del arte mientras la reflexión y la teoría ocupan el lugar de la belleza.

⁵ Filósofo del arte, escribió numerosos textos entre ellos, *El fin del arte* (1984), *La transfiguración del lugar final* (2002), *La Madonna del futuro* (2003).

⁶ *Diálogos*, Platón, *Fedón*, Editores mexicanos unidos, p. 135.

⁷ Derisi, Octavio, *Lo eterno y temporal en el arte*, p. 99.

⁸ Ibid. Derisi, p. 100.

⁹ Savater, F. *El valor de educar*, p. 126.

¹⁰ Mandrioni, H.D., *Pensar la técnica*, Ed. Guadalupe, Bs. As. 1990, p. 241.

¹¹ Martín Heidegger, *Serenidad*, p. 20. Poema que Heidegger cita en la conmemoración al músico Conradin Kreutzer, rindiendo homenaje a su obra. En aquella ocasión agradece públicamente, todo lo que en su largo transitar había recibido de su ciudad natal.

Arte y moral, ¿una cuestión del siglo XXI?

Perla Zayas de Lima

Un número significativo de producciones de las artes del espectáculo presentadas en estos últimos años nos llevan a reflexionar sobre un tema que parecía ser propio del siglo XIX como la relación entre el arte y la moral –momento en el que también se discutía sobre “el buen gusto”-y que afectó principalmente el campo de la crítica. A partir de las teorías románticas parecía que la libertad absoluta del artista (sólo supeditado a las reglas propias del arte) eliminaba la posibilidad de trabajar sobre una ecuación, lo estético y lo ético, en el que los términos pudieran estar mutuamente condicionados. A lo largo del siglo XX, salvo por el accionar de algunos miembros influyentes que sostuvieron gobiernos autoritarios, la censura operó limitando y prohibiendo la presentación de aquellas obras que consideraba inmorales, al tiempo que las voces de críticos, intelectuales y artistas se elevaba en repudio de tal actitud.

Hoy el panorama ha cambiado: la sociedad de modo mayoritario y en sus diferentes estamentos (productores, artistas, receptores, medios de comunicación, autoridades) apoyan y/o permiten la difusión de obras que, en lo personal, me conducen a reflexionar sobre “los límites del arte”, lo que involucra repensar, a su vez, los límites entre lo público y lo privado, cómo se entiende la autonomía en el sistema del arte, la pertinencia de relacionarlo con el campo del moral.

Resulta evidente que se ha verificado un cambio en los modos de percibir el valor de las obras- tal como lo señalara Bourdieu en *La Reglas del Arte*-, y una tendencia a generar productos que se adapten a la demanda. Pero lo sorprendente (y alarmante) es el lugar al que nos ha conducido esa nueva configuración del gusto y esa dependencia entre la producción y el consumo.

A lo largo de este trabajo analizaremos algunas producciones escénicas estrenadas en lo que va de este siglo para tratar de dilucidar en qué punto lo artístico puede entra en conflicto con lo moral. Pero advierto que mi postura es la de crítico-mediador, que cuenta a otros cómo personalmente leo lo que está sucediendo en materia teatral en la Argentina, el modo cómo accedo a los textos escénicos y a la crítica de los mismos, condicionada por mis hábitos de percepción y por los códigos ideológicos de la

cultura y por mi propio contexto cultural. Mi “interpretación” no ha de ser entendida como lo hacía la antigua hermenéutica, sino como un intento de observar y participar del juego de los significados posibles que están en ellos. No hay nada canónico ni definitivo, en consecuencia no habrá al final, conclusiones, sino propuestas de debate.

Ejemplos para un punto de partida. He elegido tres casos que tienen en común el ser producciones de creadores de una misma generación (nacidos entre los 60 y los 70) y cuya producción en diversas oportunidades ha tenido difusión en ámbitos oficiales.

Caso 1. Un joven dramaturgo, Ignacio Apolo, en *Sobremonte* (2001), para subrayar la cobardía del virrey le adjudica homosexualidad y a los sacerdotes que participaron en la reconquista de Buenos Aires, los rodea de un ambiente prostibulario. La labilidad entre las fronteras de la ficción y de la no ficción resulta evidentes en el caso del teatro histórico y si para Aristóteles la línea divisoria entre fábula ficticia e historia era clara y tajante, para gran parte de los investigadores contemporáneos ha dejado de serlo. Roland Barthes planteaba que el discurso de la historia –que implica una resurrección intertextual, es uno de los discursos conformadores del texto ficcional contemporáneo planteaba No sólo se habla de porosidad inter- géneros, sino que en el caso extremo de Hayden White, la historia consiste ella misma en una forma literaria, deja de ser una ciencia para constituir una *protociencia*. Surge entonces el punto conflictivo: ¿dónde finaliza lo factual y comienza lo creativo? Bajo esta situación, la mayoría de los dramaturgo que abordan el teatro histórico perciben que dicho género les permite completar y hasta rectificar la historia y contribuir a explicar el presente, dando cabida, en muchos casos, a la presencia de voces que hasta el momento habían sido silenciadas. Nadie le exige, entonces, a los autores teatrales, ni el aporte de pruebas documentales ni una fidelidad histórica a ultranza en la puesta en escena o que se supriman diálogos imaginarios. ¿Cuál es el problema que nos plantea *Sobremonte*? Por una parte la no probada homosexualidad del Virrey, no contribuye en nada a esclarecer su comportamiento, ni a probar culpabilidades, más allá de que, tal como se percibe en la representación, dicha homosexualidad aparece como un “defecto”. Por otra, el situarse como opositor a la Iglesia, ¿lo amerita para transformar a aquellos religiosos que resistieron a la dominación inglesa en hombres degradados por el alcohol y las mujeres y presentarlo como hecho histórico?

En *Dios Perro* (2003) le agrega a su versión de la obra *Lástima que sea una perdida* consideraciones de orden antropológico y genético. Es decir, no sólo toma como punto de partida la obra de John Ford en el aspecto temático, en el modo de explicitar

la violencia y la crueldad propios de la época isabelina, sino también incorporando al mundo ficcional un discurso propio de la ciencia, un tipo de interdiscursividad muy difundida en nuestro país desde el comienzo de este milenio. A mediados de agosto del 2002 se estrenaba en el TMGSM la obra de Michael Frayn, *Copenhague*, en la que el dramaturgo ficcionalizaba el encuentro de dos premios Nobel de la ciencia: Neils Bohr y su discípulo Werner Heisenberg, cuyas investigaciones sobre la fisión del átomo y la mecánica cuántica habían permitido la construcción de la bomba atómica. Basada en el libro *La guerra de Heisenberg*, del periodista Thomas Powers, Frayn incorporaba personajes reales que en vida habían intentado encontrar respuestas a través de la ciencia, y que transfigurados en entes ficcionales, buscaban, en un espacio/ tiempo teatrales, el acceso a la verdad. Pero, agregaba un elemento que rompía con los códigos tradicionales de la recepción escénica: la inclusión, a lo largo de la primera parte de la obra, de discusiones técnicas sobre el Principio de Incertidumbre, la Ley de los Grandes Números, y la Teoría de las Correspondencias y claros intertextos de Jung, Popper y Koestler; más que de exposición de un conflicto se trataba lisa y llanamente de un discurso científico en parte informativo y en parte cuestionador de la relación entre ciencia y ética (cuál es el código de conductas aceptables) Este planteo es tan fuerte que, por momentos desplaza a un segundo plano el conflicto de sospechas y celos entre ambos científicos insinuado también al comienzo. Pero lo que en esta obra se cuestionaba era cuáles son los límites que la ciencia puede atravesar y cuáles no. La pieza de Apolo, amparada en la libertad que otorga la ficción, busca justificar con la inclusión un discurso científico la “legitimidad” del incesto.

El autor afirma: “En tiempos del teatro isabelino, la verdad la imponía la religión. En Dios pero ese elemento puede apartarse, porque nosotros no vivimos la experiencia de la profanación de lo sagrado. Lo que en cambio conocemos y aplicamos es la ciencia”. Pero la obra, apela a razonamientos científicos para cuestionar el efecto nocivo de la endogamia, nunca ofrece ningún tipo de pruebas ni validaciones, lo que no sería pertinente habida cuenta de que estamos “en escena”.

Caso 2. Un grupo de jóvenes talentosos que integran “Los Macocos”, estrena en el 2005, también en un teatro oficial, *Open 24 horas*, una parodia sobre la inmigración coreana ambientada en un supermercado. Los rasgos de homosexualidad que caracterizan a algunos de los integrantes de esa colectividad se unen aquí a la existencia de una drogadicción.

A la luz de los hechos ocurridos a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, nos resulta muy difícil creen en la frase “crisol de razas” difundida desde los ámbitos oficiales y cristalizada no sólo en los discursos sociales cotidianos, sino aún en ciertos trabajos académicos. En trabajos anteriores hemos modismo demostrar como las producciones escénicas de las más diversas épocas y estilos contribuyeron a difundir y consolidar una postura prejuiciosa, xenófoba y discriminatoria frente a los inmigrantes. Mientras a comienzos de siglo: dramas, comedias y sainetes presentaban ya como ridículos, ya como peligrosos a españoles, italianos, turcos, rusos, judíos y polacos, hacia fines del XX, el objeto de escarnio fueron los inmigrantes latinoamericanos, en especial, bolivianos y paraguayos. En este nuevo siglo, el territorio, como elemento fundamental de la constitución de la nación como estado, “se convierte en diacrítico alterizante en el discurso cotidiano sobre los inmigrantes coreanos” (Courtis, 2000) Ellos son ahora los nuevos invasores, los nuevos “otros” que usurpan nuestro espacio y lo contaminan. Los discursos mediáticos los presentan como explotadores, evasores fiscales, sucios, mafiosos -cuando se los identifica con los chinos-, representantes de una “raza” cuyas costumbres culturales difieren esencialmente de las nuestras. La secuencia resulta clara: ajenidad, desconfianza, prejuicio, discriminación, rechazo, agresión verbal, agresión física.

Pero el caso que nos ocupa, si bien es real, está en el campo de la ficción, es una obra de teatro, de género paródico, cuyo objetivo es “divertir” presentando en situaciones “típicas” a supermecadistas coreanos. Esta aparente impresión de gratuidad revela sin embargo tensiones profundas. Una actitud de suficiencia despectiva con respecto a quien muestra su inferioridad en el empleo de un lenguaje ofrece un tipo diferente de modo de razonar, pero al mismo tiempo genera una risa desacralizadora de la virtud. La presentación de los coreanos como delincuentes, corruptos, ignorantes y sucios a través de un discurso escénico sustentado en la comicidad es doblemente peligroso, si acordamos que la risa funciona como intensificador implícito, y que en términos casi exclusivamente sociológicos, “la risa, además de oponer el individuo al grupo, como establecía Bergson, opone un grupo a otro” (d’Angeli-Paduan, 1999)

Nos encontramos, entonces, frente a un nuevo dilema también de tipo moral, aunque la pregunta sea otra: ¿Podemos reírnos de todo?

Caso 3. José María Muscari y su *Catch*. Este espectáculo estrenado en el 2003, de resonante éxito, convocó público de diferentes edades y formación cultural.

Promocionado como sexo entre chicas y con un título “deportivo”, no ofrecía, en realidad, ni sexo ni deporte, pero sí una polémica exposición de cuerpos desnudos – entre ellos el de una abuela- y la consumación de actos fisiológicos en escena. Sobre la obscenidad y la escatología en el arte George Bataille había sido claro: la obra de arte no puede ser otra cosa que herida, desnudez y derrota, sacrificio, desperdicio y cadáver. Interesado en desembocar en las convulsiones, los desórdenes y las debilidades, acumula todo que aquello que podías constituir como emblema de su voluntad de “engañar, de moverse en el mundo de malestar que engendra el pensamiento que traspasa los límites”; por eso la singularidad de la desnudez resulta de la destrucción, de un juego infinito de profanaciones. Didier Arnaudet encuentra como las imágenes que ofrecen los textos de Bataille tienen su correspondencia en la plástica de Klossowski quien arrastra a sus personajes a “situaciones caóticas y los expone a los ultrajes de universo consagrado a la desproporción y a la violencia lúbrica”, ejemplifica “la supervivencia mágica del mal gusto” y con su mezcla de lo cómico y de lo trágico “aparta al hombre de sus actividades razonables y lo confronta a su *animalidad inicial*”.

Sin duda, esto que se registra en la literatura y en la plástica se potencia cuando son los cuerpos reales de los actores los expuestos (no una imagen verbal y/o visual de los mismos) y estos no sólo son mostrados a los receptores, sino que entran en contacto directo con ellos (por ejemplo, el actor desnudo que sienta sobre un espectador). Cuando “intensifica el gesto escatológico haciendo que una actriz y el actor que encarna a una travesti orinen desnudos de cara al público”, tal como lo describíamos en nuestro último libro, salta nuevos límites. No se trata sólo de un problema de mal gusto, o de la pertinencia de hacer público lo privado. Creo que en esta presentación de un cuerpo derruido, fragmentado, un cuerpo posmetafísico que ya no se venera, sino que se profana. (contracara del cuerpo arquitectónico, pleno y trascendente del humanismo- fenómeno que lúcidamente se analiza en *Cartografías del Cuerpo*), sin mediación amerita, al menos una reflexión cuestionadora sobre los alcances de una libertad del artista que convierte a un sujeto en objeto al que despoja de su dignidad.

En los años 70 Jean Paul Sartre, pues situó a la figura del intelectual en el punto de confrontación con los diferentes estamentos sociales y le exigía compromisos específicos. Por entonces, una postura similar fue adoptada por Todorov en su ensayo *La conquista de América, la cuestión de lo otro* en el que combinaba el análisis formal y la preocupación política sostenía que el intelectual –y el crítico entraría en

esta categoría- debería “debe sentir ese tipo de responsabilidad hacia el conjunto de los valores que configuran el sistema de una sociedad”. Más modernamente, Paul Virilio, en sus reflexiones sobre arte contemporáneo reconoce la existencia de “un arte despiadado”, sobre todo a partir de la exhibición de 200 cadáveres humanos en el museo de la técnica y el trabajo de Mannheim. Se trata de un arte “mostrativo”, pero al mismo tiempo “despiadado” que termina operando en contra del receptor con la “presentación ostensible del horror “que deriva en un “espectáculo de la abyección”. Ante este “arte profanado” Virilio se interroga sobre la legitimidad del aserto que la libertad lo justifica todo y los beneficios de proponerse algún límite ético. Esas mismas preguntas son las que planteo ahora.

Autores citados

- Arnaudet, Didier, “Georges Bataille y el arte de la danza embriagadora”, *Colóquio artes/92*, 2º Série/34º ano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Barthes, Roland, “Le discours de l’histoire”, en *Information sur les sciences sociales*, V. VI-4, 1967,
- Bataille, George, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Bs. As., Adriana Hidalgo editora, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Madrid, Editorial Anagrama, 1999.
- Courtis, Corina, *Construcciones de alteridad. Discursos cotidianos sobre la inmigración coreana en Buenos Aires*, Bs. As., Eudeba, 2000.
- Cruz Sánchez, Pedro A. y Miguel A. Hernández- Navarro (Eds.) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004.
- d’Angeli, Concetta y Guido Paduano, *Lo cómico*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1999.
- Sartre, Jean-Paul, *Un teatro de situaciones*, Bs. As., Losada, 1979.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Bs. As., Prometeo libros, 2006.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de l’Amérique, la question de l’autre*, Paris, Seuil, 1982.
- Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Bs. As., Paidós, 2003. Introducción de Andrea Giunta.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in the XIX Century*, London, John Hopkins University Press, 1973.

La educación en artes visuales en la encrucijada

Zulema Escobar Bonoli

Las nuevas situaciones planteadas al individuo y a la sociedad a partir de las últimas décadas, así como los cambios de normas en las relaciones entre personas y entre las naciones, conducirán a reformulaciones radicales en las teorías éticas, estéticas del arte (en sus aspectos creativos, de recepción y técnico). En términos similares se refirió Ferrater Mora al cambio del Renacimiento. De ello surgirá, sistemas diversos que, aunque apoyados en nociones tradicionales aspirarán a cambiar las bases de la reflexión ético, estético y el quehacer artístico.

Se podrían citar otros antecedentes. Pero la crisis vivida en ese período comparte con la actualidad diversos enfoques. Cambio de paradigmas en el plano científico; renovación tecnológica; nuevas formas de percepción en el arte visual (la perspectiva renacentista y las formas actuales de la percepción visual en el arte. Por último, una ruptura de esquemas en la concepción y utilización del cuerpo humano (vivo y cadáver) en el estudio científico y en su representación artística visual, generando replanteos éticos y estéticos, y un interesante fenómeno de interacción ciencia-arte, ambos vinculados a la ética.

Hoy, la mentada crisis se da en una sociedad compleja en estado de no equilibrio, en los límites de su organización tal como la conocimos desde la modernidad. Para colmo, resulta muy difícil salir de los paradigmas modernos por mucha explicación sobre “la muerte de los grandes relatos” de Lyotard; el “pensamiento débil” de Vattimo, la “vida líquida” de Baurman. Y en arte, por ejemplo la “estética relacional” de Bourriaud, o el “arte en estado gaseoso” de Michoud. Ello se refleja en todas las áreas y es muy visible en las artes visuales: su percepción se ha incorporado a otras expresiones como el teatro y la danza contemporánea (más allá de lo escenográfico tradicional), por no hablar de la extensión en el diseño, que nos “envuelve” cotidianamente. Pero la experiencia rompe otras barreras. Incorpora elementos de arte visual en un plano donde la intersubjetividad está cambiando: la experiencia política. De la expresión político crítica sesentista desde la galería o la exposición de arte callejera (transposición del espacio privado al público), se pasa a la incorporación directa de la expresión visual en la manifestación de contenido político o social (ejemplo,

el Ecologismo), generando situaciones cercanas a la *performance* – aún sin que ello sea su finalidad primaria.

Campea la incertidumbre que expresa la complejidad del entorno con su variabilidad de estados accesibles. Pocas veces, en tan poco lapso, surgieron tantas experiencias en artes visuales.

La selección entre tanta accesibilidad es imperiosa, pero se torna dificultosa.

Surgen estados de máximos de no equilibrio y no aparecen estructuras disipativas, capaces de interactuar con los diversos elementos. Cada una dispersa energía y permanecen contacto con el mundo exterior. Incertidumbre, dispersión del objeto, necesidad de interacción, una nueva intersubjetividad, son expresiones significantes del momento actual.

En estas circunstancias se desempeña actualmente el docente de arte. Debe afrontar los desafíos del conocimiento científico en función de la comprensión, del los presupuestos científicos de la tecnología sobre los nuevos materiales que están hoy al alcance de las nuevas generaciones; del conocimiento artístico en su acepción de comunicación de lo ininteligible; y, dado el caso, también deberá tener presente aspectos del saber revelado que conecta al sacro trascendente.

La tarea actual en la docencia de arte visual se vincula a múltiples aspectos. Desde la explicación, práctica y experimentación de las más variadas técnicas -desde lo clásico-académico hasta la maraña actual-, hasta los aspectos estético y ético de la creación, exposición, y recepción del arte en el mundo actual.

En una enumeración que no pretende ser taxativa describiremos sólo algunas perspectivas que deberán estar presentes.

Díada creador-espectador

La tradicional díada –ya en crisis desde las primeras vanguardias del novecientos- a través de diversas formas fue otorgando mayor peso al espectador, Hoy día lo sobrevalúa. Por otra parte habrá que tener en cuenta que en algunas expresiones (por ejemplo en las *performances*) se observa una vivencia muy particular del espectador ya insinuada en los sesenta. Se convierte en cocreador de la obra. En consecuencia,

desaparece el sujeto reflexivo en la percepción “tranquila” de la denominada “obra de arte”. Aparece un sujeto activo de fuerte volición en la configuración de una creación que trasciende los límites de lo visual. La percepción del fenómeno artístico coimplica a un espectador que, necesariamente debe percibir, -y aún actuar-en interacción con el “tú” creador que elaboró la obra y con los co-espectadores, los “otros” participantes. Sin esa complicada acción de “estar-juntos” no se perfecciona la relación estética.

Utilización de nuevos materiales. Ciencia-arte-ética

La utilización de nuevos materiales se multiplicó como resultado de nuevas tecnologías derivadas del desarrollo científico. Hoy arriba a límites insospechados. La utilización de excrementos y fluidos animales y humanos. Los adelantos de la genética permiten fenómenos transgénicos que modifican en forma permanente o transitoria (en este último caso en relación a foto-fenómenos) la “coloración” y “movimiento” de plantas y animales también considerados objetos escultóricos. En poco tiempo se ha pasado de utilizar el cuerpo humano como soporte del fenómeno pictórico y la plasticidad de su movimiento para completar la expresión escultórica, a la presentación del cadáver animal y humano como escultura. De objeto auxiliar para la enseñanza de la medicina, el cadáver humano, pasó a constituir –mediante determinadas técnicas de conservación y operatividad significativa- un objeto de arte.

Pocas veces como en la última referencia, ciencia y técnica estuvieron tan conectadas. No sólo la posibilidad de creación artística dependió de técnicas científicas. En algún caso la exposición del objeto visual creado estuvo sujeta a la opinión del equipo científico. La bioética se convirtió en base común de discusión de la ciencia y el arte.

Informática. Cyberarte

La aparición de la informática y su utilización en la creación y difusión del arte visual, plantea las siguientes cuestiones. La aparición de un nuevo rol, el de programador que organiza las pautas técnicas a seguir. El reemplazo de los soportes clásicos, por los informáticos, que modifica la accesibilidad a las obras, así como aspectos vinculados a selección, guarda y exhibición. Estas funciones dependen fundamentalmente de creador y receptor. ¿Se verá afectada la función crítica estética? La posibilidad de co-creación (en tiempo real), y de creación colectiva (en tiempo

diferido) puede generar problemas éticos respecto al concepto de apropiación, fenómeno ya existente en la literatura, aún fuera del marco cibernético.

Discusión

El panorama es tan rico en experiencias y expectativas como incierto en sus alcances, descripción y posibles clasificaciones. Sólo atinamos a efectuar alguna propuesta abierta que inicie intercambio de ideas, que tienda a la discusión.

Encontrar un norte que nos guíe en el presente y vislumbrar el futuro sólo será posible si prestamos atención a la incertidumbre.

En el mundo cultural, tender a un desarrollo está vinculado a seguir conociendo. En lo científico para entender desde la comprensión aquello inteligible; en lo artístico desde lo creativo, para comunicar lo ininteligible. En ambos aspectos se irá dando comprensión e intuición.

En medio de la complejidad analizada, los cambios se producen en forma simultánea y con vocación de transitoriedad –se “está experimentando”-. Las corrientes emergentes, así como sus rupturas internas generan en el mundo del arte (en particular las artes visuales), un amplio panorama de opciones. La energía disipativa se observa en la multiplicidad de contenidos, de estilos y protoestilos; y de comunicabilidad (esa comunicación del ininteligible que será la característica del conocimiento artístico), y que en muchas orientaciones actúa en contacto permanente con el conocimiento científico.

Cómo seleccionar en un ámbito plagado de elecciones? Acompañar en la tarea al estudiante de arte visual, orientarlo en la elaboración de sus posibles “borradores de futuro”, será una tarea vital. El ejercicio de su ansiada libertad de expresión, la necesidad de experimentación que hoy sobresale por el acceso a una tecnología de punta, deben ser respetadas. Y para ser respetadas en el contexto de su acción, (que siempre excede el individualismo a ultranza), sería conveniente ofrecer vías de formación teóricas y metodológicas desde una pedagogía actualizada: a través de “una relación entre el método como camino y la experiencia de búsqueda del conocimiento, entendida como travesía generadora de conocimiento y sabiduría”. La cita es de un texto escrito por Morín, Ciurana y Motta¹.

El artista visual en formación debe ser conciente que orientará su obra a un espectador que ya no es el de la modernidad. Por citar un caso, los nuevos tipos de espectador co-creador y de coparticipante en relación a “otros” coespectadores, genera situaciones no encuadradas desde la contemplación reflexiva en que se basaron las teorías estéticas hasta la modernidad. La simultaneidad, la transitoriedad, la “movilidad libre”; nuevas concepciones sobre el cuerpo humano y las reflexiones económicas; la reformulación espacio- tiempo en el cyberarte, la realidad virtual reemplazando la representación o abstracción de la realidad, -desde, en y por la creación artística-, genera una hipersensibilidad muy aguda, a la vez que vulnera principios morales y éticos.

Está cambiando la sociedad y por tanto no podía dejar de movilizarse aquello que está en la base de la convivencia (cualquiera que sea la religión, la ideología, o los principios secularizados de sustento). Vivir en crisis, estar en el centro de una encrucijada, no valida la comodidad de no afrontar el tratamiento desde la ética y la estética de las creaciones artísticas del presente, cualquiera que ella sea.

El artista, que ha ido perdiendo “centralidad” muchas veces se orienta como “creador de situaciones”. El artista en formación debe tener un amplio conocimiento sobre las circunstancias emergentes de dicha propuesta creativa. Sólo a partir de esa vía podrían surgir los planteos morales y a posteriori esquemas éticos. En una situación de crisis, invertir el análisis puede ser contraproducente, pues se carece de paradigmas firmes.

Para profundizar el plano cognitivo (fundamental para un futuro desarrollo cultural) podría ser interesante analizar en la historia del arte los grandes momentos de crisis. Comparar pautas con los cambios actuales sería una interesante vía dialógica para afirmar o desechar propuestas. Pero no solamente sería útil una comparación histórica. También habría que hacerlo con respecto a las diversas corrientes actuales y analizar así, a través de análisis de preferencias y rechazos, como se mueve el plano de la intuición a través de percepción y apercepciones de la contemporaneidad. Las investigaciones de Hofstadter en sus análisis comparativos sobre Godel, Bach y Escher pueden ser muy orientadores². A veces les cuesta comprender al futuro artista la conexión entre experimentaciones contemporáneas y otras ya incorporadas a la tradición artística.

Siendo tan destacable hoy día la relación arte-ciencia, sería interesante el tratamiento de casos de creación en los que ambas áreas comparten criterios desde una común bioética (se compartan o no los principios establecidos). Desde un plano más amplio analizar los incipientes pasos de criterios ecoéticos incorporados a determinadas creaciones en los que se involucran experimentos transgénicos en vegetales y animales.

La utilización artístico visual del cuerpo humano (y aun su cadáver), adquiere caracteres límite. Sería oportuno analizar con el futuro artista las diversas corrientes que desde la religión y la filosofía ofrecieron bases para su conceptualización, y la manera en que ello se fue reflejando en el tratamiento de la representación de la figura humana. Con ese bagaje de conocimiento, analizar el momento actual y la “ubicación” que damos a nuestro cuerpo. Partiendo de allí encuadrar la noción corporal en el arte actual. Este análisis estará íntimamente vinculado al desarrollado en el párrafo anterior.

Estas son algunas de las posibles propuestas. Pensamos en la utilidad de un intercambio de opiniones entre especialistas, docentes y estudiantes de arte visual. Sólo un diálogo franco que no pretenda generar paradigmas inmediatos.

Será necesario conocer claramente las diferencias que se plantean que se harán presentes con definición a medida que se reduzca la incertidumbre, que cuanto mayor es mayor indefinición provoca entre las opciones. Conocer las diferencias no indica endiosarlas. Por el contrario, plantea una resignificación que permitirá comparaciones. Esta tarea no debe tampoco cerrar completamente el sistema, ya que entonces las opciones (preseleccionadas sin posibilidad de apertura) sólo estarían dadas desde la eficacia y anularía la creatividad.

El planteo moral como normativa social; los requerimientos éticos como trasfondo valorativo orientador no se da como una moral o una ética diferentes para cada área social, en nuestro caso el arte. El arte es un área de la conducta social que participa inevitablemente de aquello vivenciado en la conducta en general. Es posible que en el momento actual los reflejos más importantes en el arte se vivan desde las concepciones de la bioética, la ecoética y un replanteo sobre la significación material y trascendente del cuerpo humano. Por último, la crisis del sujeto espectador reflexivo, al espectador coparticipante (con el creador y sus pares), las nuevas pautas espacio-temporales en el cyberarte y en el fenómeno de realidad virtual, generan un tipo de interactividad y recreación de identidad, cuyas pautas recién comienzan a ser discutidas.

Estamos ante una tarea ardua. A ninguno de los actores le resultará fácil transitar los caminos que se vislumbran desde la encrucijada. Esta encrucijada muestra diversos caminos a recorrer, pero los mismos no son lineales. Se presentan como diversos laberintos con toda su carga de complejidad. Analizando la situación de presente a futuro se habla permanentemente de límites: “el arte está legando a sus límites”; determinadas técnicas marcan un “límite entre ciencia y arte”; se considera que están desapareciendo los “límites” entre diversas expresiones artísticas; etc. ¿Qué se está significando, o resignificando al hablar de “límites”? Que hemos llegado a la puerta de los muchos caminos cargados de complejidad.

Lo complejo se presenta como algo incompleto (toda explicación lógica deja un algo intangible imposible de cuantificar), más allá de lo cualitativo verificable. Asimismo, una contradicción lógica podría estar indicando situaciones que si bien son antagónicas no tienen por qué ser conflictivas. Pueden ser complementarias de sistema dinámico, y por tanto enriquecerlo. La situación compleja es incierta, es no completa, y ello nos sume en desconcierto, en incertidumbre. Aparentemente carecemos de códigos para expresarla, más aún de categorías para pensarla. Pero ese mismo conocimiento complejo que genera incertidumbre le abre caminos hacia lo novedoso, lo creativo, hacia un nuevo concepto temporo-espacial y de alteridad.

¿No ha llegado el momento de tratar el tema en paralelo y con la misma vitalidad con que se brinda a los futuros creadores el conocimiento sobre historia del arte, presentación de estilos y manejo de técnicas y consiguiente utilización de materiales nuevos?

Es posible que sólo una función pedagógica dialógica evite dos extremos peligrosos: convertirse en iconoclasta o huir hacia el cómodo “todo vale”.

Notas

¹ Edgar Morín, E. R.Ciurana, R.D. Motta, *Educación en la era planetaria*, Barcelona, Gedisa, 2003.

² Douglas R. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach, *un Eterno y Gran Bucle*; Barcelona, Metatemas Tusquets, 1998.

RESEÑA

JULIO VERNE, *Un drama en México*, México, Sello Bermejo, 2004, 53 pp.

Muchos lectores de las novelas más conocidas de Julio Verne quizá ignoren que el escritor inició su carrera con una novela breve, publicada en 1851 con el título *Los primeros navíos de la marina mexicana. Estudios históricos*. Leslie Alger Soto, el traductor a cuyo cargo corre la “Introducción” expresa que su sorpresa ante el dato impulsó a la búsqueda de noticias históricas. Llegó a establecer que las traducciones hoy conocidas de esta obra se basan en la segunda versión, publicada en 1876 con el título *Un drama en México*, que si bien es más sugestivo, oculta el tema principal del relato, de estricta base histórica: un grupo de españoles amotinados tomaron el mando de dos naves y anclaron en las costas del Pacífico en 1825, donde las vendieron al gobierno mexicano, que comenzó así a formar su propia marina. Sobre este relato del amotinamiento, registrado en la *Gaceta extraordinaria de México*, Verne estructura una intriga que transcurre en paisajes exóticos, cuya geografía muestra conocer bastante bien (tal vez a través de lecturas geográficas) y que adelantan el interés del autor por el medio latinoamericano que muestra en obras posteriores, llegando a situar la acción en los confines patagónicos (*El faro del fin del mundo*, de 1905).

El “Prólogo” de José N. Iturriaga completa la visión del tema con una prolija historia de los sucesos que sirvieron de motivo. Si bien señala varias inexactitudes en la descripción de los paisajes, lo que demuestra que el escritor contaba con una información imprecisa al respecto (o simplemente, añadido, que se tomaba licencias ficcionales para hacer más impactante el relato), apunta con decisión que Verne escribió esta obra bajo el influjo de los libros de Humboldt (que llegó a Nueva España en 1803), que eran de lectura asidua durante toda la primera mitad del s. XIX. Pero también señala que para la segunda versión no es improbable que se haya servido de un manuscrito de Alejandro Dumas padre, conteniendo información proporcionada por la viajera Marie Giovanni (seudónimo de Mme. Callegari), cuyo *Diario* incluye a México.

Es un acierto la propuesta Mexicana de editar este breve e interesante relato y las dos notas introductorias, junto con una serie de grabados y mapas antiguos que enriquecen la presentación.

Celina Hurtado