

Acerca de la obra de arte



LUZ MARÍA EDWARDS HUIDOBRO

Acerca de la obra de arte

La obra de arte se ha entendido en la antigüedad como mimesis, como imitación. Al imitar la naturaleza, su armonía, su orden, su perfección, se decía, el hombre creaba la obra de arte. Sin embargo, existe una distancia entre la cosa representada en la obra y la obra misma. Esta distancia tiene que ver, en primer lugar, con una significación de la obra, que trasciende aquello representado, que trasciende al autor mismo y su momento. Y, en segundo lugar, al vínculo entre belleza y verdad, que tiene lugar en la obra, entendiendo "verdad" como la de-velación, el des-cubrimiento. Finalmente, cabe destacar el rol activo del espectador de la obra de arte.

Palabras claves: mimesis, significación, belleza y verdad, rol del espectador.

About the work of art

The work of art has been assimilated to mimesis –imitation- in ancient Greece. When a man succeeded in imitating nature, its harmony, order and perfection, it was said that he had created a work of art. There is, nevertheless, a distance between the thing represented in the work of art and the work itself. There is, in the first place, a meaning of the work, which goes beyond the thing that is being represented, beyond the author and his time. In the second place, we find in the work of art, a relationship between beauty and truth. By truth, in this case, we understand the unconcealedness, the dis-covering of what is. And finally, it must be taken in consideration the active role played by the person who contemplates the work of art.

Key words: work of arte, mimesis, meaning, beauty and truth, spectator's role



IMAGEN EN PORTADILLA
Eros tensando el arco. (350-330 a C)
Museo Capitolino, Roma

Acerca de la obra de arte*

LUZ MARÍA EDWARDS HUIDOBRO
Magister en Lenguas Clásicas
U. La Sorbonne. París. Francia
Sociedad Chilena de Estudios Clásicos
lmedwards@newfieldconsulting.us

Mímesis y obra de arte

La naturaleza deja un espacio libre al espíritu creador y por eso el arte es posible. De este espacio no acotado -y de lo que en él suceden- derivan sus interpelaciones enigmáticas, su carga de misterio, en tanto la obra de arte no es *realmente* lo que ella representa. Con esta concepción tocamos problemas filosóficos que hasta hoy continúan vigentes, abiertos y no resueltos, como el del ser y la apariencia. Si afirmamos que lo que muestra la obra de arte no es aquello que denominamos lo “real”, si decimos que en la obra de arte hay algo como una mimesis, una “imitación”, queremos significar que ella trae siempre algo a la presencia por medio de la representación, presentación nueva, de algo que reconocemos. Y aquello que es re-presentado suscita en nosotros un curioso efecto: nos incita a detenemos -a no seguir el camino en el ritmo que llevábamos-, llamándonos a mirar otra vez, y a darle nuestro asentimiento. Una sintonía emerge en este encuentro, como si estuviéramos re-conociendo. La representación no solo remite a una cosa, sino también -y más propiamente- a un significado, y a hacerlo presente, a “ponerlo ahí”, con toda su plenitud sensible.

Pero, señala Heidegger, “la obra no es la reproducción de una entidad particular que resultó estar presente en un tiempo determinado; es, por el contrario, la reproducción de la esencia general de la cosa. Entonces ¿dónde y cómo está esa esencia general, para que la obra pueda ser su reflejo? ¿Con qué naturaleza de qué cosa concordaría un templo griego? ¿Quién podría sostener la visión imposible de que la Idea de Templo está

* Artículo entregado en marzo y aceptado en mayo 2006.

representada en el edificio? Y, sin embargo, la verdad se puso en acción en esa obra, si es una obra.”¹

La obra de arte, en tanto representación, no apunta a que por medio de esa representación se manifieste algo que ella no es, de lo cual no sería entonces sino una alegoría: algo que dice una cosa para que se piense otra. No se trata de que nuestra percepción y recepción de la obra apunten solo a reconocer lo que ella representa, como queda claro en el arte abstracto o en la música. ¿Qué quiere decir entonces Heidegger al sostener que en la obra “se pone en acción” la verdad? Si seguimos el concepto de mimesis de Platón, advertimos que subraya la distancia ontológica entre el modelo y su imagen: el arte imita lo que son las cosas, pero estas, a su vez, no son sino imitación de las formas eternas. Pareciera, entonces, que para Heidegger lo que se produce en la obra de arte es un salto que salva la distancia ontológica señalada por Platón, llegando a tocar y a develar -por medios sensibles- las formas, esencias, que pertenecen al mundo inteligible. La operación realizada por la mimesis, en consecuencia, sería una relación activa, producida en el espacio abierto que nos regala la naturaleza, en que lo que se realiza, más que una imitación, es una metamorfosis.

Si la mimesis no consiste tanto en que algo remita a otra cosa que es su modelo, sino más bien en que ese algo exista como algo que en sí tiene un sentido, independiente del modelo de referencia, entonces ningún criterio preestablecido de lo natural decidirá sobre el valor o no valor de una representación.

¿Qué es aquello que en sí tiene un sentido y que se manifiesta en la obra de arte, en la “imitación”, sin quedarse detenido en el modelo de referencia?

Dice Aristóteles respecto de Platón que, al enseñar que las cosas participan de las ideas, no hizo más que transformar la palabra de la doctrina pitagórica según la cual las cosas serían imitación: serían mimesis. Según los pitagóricos, habría imitación en tanto el universo, nuestra bóveda celeste, al igual que las armonías de los sonidos que escuchamos, se dejan representar en forma milagrosa bajo la forma de relaciones numéricas, de relaciones entre números pares.

Al decir de ellos, la cosa imitada son los números y las relaciones entre los números. Pero ¿qué es un número y qué es la relación entre números? Lo que se encuentra en la esencia de los números no es nada visible. Es una relación que solo el espíritu puede aprehender. Lo que se llama “mimesis” y se realiza en lo visible según las reglas de los números puros, no es solo el orden de los sonidos, de la música: es también el orden impresionante de la bóveda celeste, en que todo se desplaza, mas retorna constantemente al mismo lugar. Hay un orden de los sonidos, de la música de las esferas y del alma. ¿Qué significa que ese orden descanse en la mimesis de los números? Pues lo siguiente: el orden de los números existe en todas las cosas.

Y con este orden tiene que ver el concepto griego de lo bello.

¹ M. HEIDEGGER. “The Origin of the Work of Art”, en *Poetry: Language, Thought*, Harper and Row, p. 37.

La belleza



Crátera ática, Siglo V a.C.

“Una cosa es bella cuando no se le puede agregar ni quitar nada”².

Podemos ver, en la crátera ática de la ilustración, cómo se manifiestan las condiciones señaladas por Aristóteles. Es claro que el artista, llevado por su “voluntad de arte”, hizo más que “adornar” un utensilio. Podríamos decir, como afirma un estudioso, que aquí lo que hay es “ornamentación” y no “adorno”, es decir, hay un movimiento estético intencionado, dotado de significación.

Si esa figura no fuera “bella”, si no interpelara nuestro asentimiento más íntimo y no nos dejara con una sensación de contentamiento y de reposo, derivado del equilibrio y las armonías diferentes logradas por el artista, no pasaría de ser una anécdota ilustrada, que solo remitiría a una situación efímera. Sin embargo, y sin saber qué representa exactamente, quiénes son los personajes ni cuál es la razón de su reunirse allí, la figura es elocuente en su referencia a “lo que debe ser”, no en un sentido ético, sino en una dimensión ontológica, en que cada cosa ocupa su lugar esencial,

² ARISTOTELES. *Ética a Nicómaco*.
V. 1106b. 9.

aquel que le corresponde, aunque solo se represente una situación pasajera. Podríamos decir, y con razón, que toda situación pasajera gravita con una carga de permanencia y de sentido que sobrepasa las dimensiones del tiempo, del transcurso y de la aniquilación. Sin relación de utilidad, sin búsqueda de un provecho específico, lo bello se basta a sí mismo: respira una alegría que le viene de ser sí mismo.

Frente a la ambigüedad y a la inestabilidad de nuestro propio actuar y de los aconteceres humanos, se levanta la expresión de un orden y una permanencia que superan el tiempo y el sinsentido. Nada no es significativo, cosa que olvidamos en el ritmo de nuestras demandas cotidianas. La belleza (de la naturaleza o de la obra de arte) tiene la capacidad de modificar nuestro ritmo y de detener nuestro paso. Esta crátera llama a ser contemplada, llama a demorarse en ella, y en esa pausa reconocemos y reencontramos ¿qué? ¿El mundo de las formas de Platón? ¿Algunos contenidos enterrados en nuestro inconsciente y que despiertan para hablarnos de nosotros mismos? ¿La experiencia de un “orden” al que pertenecemos y del que nos sentimos exiliados?

Dice Aristóteles en la *Poética*: “la belleza consiste en magnitud y orden”³. El verbo *tássō* significa “arreglar”, “poner en orden”, es decir, refiere a una voluntad y a una intención y no a algo que quedó “casualmente” ordenado. Podemos advertir el elemento pitagórico presente en esta concepción griega de la belleza. El plan regular del cielo nos ofrece una de las mayores manifestaciones del orden. Se puede confiar en la periodicidad del desarrollo del año, del curso de los meses y de la secuencia de días y noches. Ellos constituyen las constantes de un orden que experimentamos en nuestra vida. Los números y sus relaciones son la esencia de ese orden.

Yo no sé en qué fórmulas o proporciones reside la armonía ni en qué relaciones numéricas se manifiesta el orden a través de lo bello. Tal vez podría investigarlo y encontraría respuesta a esas interrogantes. Pero no es en este momento mi tema ni mi interés especial. Creo, como dice Platón en el *Ion*, que el artista es un inspirado, un “entusiasmado”, poseído por un dios. La perfección de las formas es, me parece, la resultante de un movimiento interno que tiene algo que decir, que tiene una voluntad de decirlo, que ha optado por el lenguaje de la belleza, y cuya formulación trasciende su momento, su identidad y quizás, muchas veces, su misma comprensión. Se trata de un ámbito lleno de misterios que van más allá del *kánon* de Policleto. Si bastara con el *kánon*, tendríamos obras maestras en todas las esquinas y en todos los rincones. Y tal vez no detendríamos el curso, el paso y el pensamiento. Pero lo que sentimos cuando se destruye una obra de arte, es que se ha cometido un sacrilegio. Ese es un sentir espontáneo.

“τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν”. ARISTOTELES. *Poética*. 1450b. 37.

Me atrevería a decir que no es un producto cultural. Y este sentir habla de lo sagrado, de lo sacro que se rompe, que se transgrede. Creo que tiene que ver con esa extra-ordinaria experiencia del mundo como totalidad coherente en que se encuentran -sin conflicto- la finitud y la trascendencia.

Arte y artesanía

El arte decorativo remite a productos -objetos- que escapan conscientemente a toda intención de poner en ellos un sentido, siendo solo juego de formas y colores. En ellos no hay nada que conocer o re-conocer. Entra en juego un movimiento estético de placer, sin concebir nada, sin que se vea una cosa como tal. En consecuencia, es posible experimentar un placer estético al percibir un objeto, sin que ello refiera a algo significativo que podría expresarse a fin de cuentas por medio de conceptos. Su función es servir un propósito. Pero no está presente en él, me parece, aunque el objeto sea bello, la “voluntad de arte”. Ella no corresponde estrictamente a la autonomía del artista. Es -en ese momento- objetiva: trasciende al individuo. Es un hacer que conecta con la dimensión sacra. La voluntad del artista pasa a ser supeditada a la fuerza divina que le viene desde afuera.

La obra de arte no está subordinada a fines prácticos, y cuando se trata de una obra destinada al uso, sus componentes artísticos no están determinados por esa función. Es el caso de los templos, de las ánforas, de las cráteras. La comprensión de lo artístico tiene lugar cuando un sentido no está determinado por su objetivo utilitario.

La obra

Lo que sale de una producción es una “obra”. La obra, como objetivo intencional e intencionado de un esfuerzo de trabajo sometido a reglas, se desprende de ese hacer y es lo que es: está liberada del hacer de la producción. La obra está destinada, por definición, al uso.⁴ El flautista señala, al que construye su instrumento, las características que ese objeto debe tener. Hay por lo tanto, en la noción de “obra”, una comprensión consensuada, una esfera de uso común.

⁴ PLATÓN, *República*, 601 d-e.

En el caso de la obra de arte, en cambio, lo que se produce es algo cuyo “uso” no es un uso verdadero, sino, por el contrario, “una manera única de detenerse en la contemplación de la experiencia”.⁵

El encuentro con una obra de arte genera un espacio de tensión entre el aspecto puro de aquello que atrae nuestra vista y su significación, lo que comprendemos y reconocemos intuitivamente, en tanto nos moviliza y nos modifica interiormente.

Pero ¿en qué consiste esta “significación”? ¿En qué consiste este agregado que hace que la obra de arte llegue a ser lo que es, y que no está presente en lo que llamamos “artesanía”? Heidegger afirma: “para llegar a tener acceso a la obra, es necesario desligarla de toda relación con algo que no sea ella misma, para dejar que se manifieste por sí misma. La obra debe ser abandonada por el artista a su pura auto-subsistencia. Es precisamente en el gran arte -y solo de ése estamos hablando- donde el artista llega a ser irrelevante comparado con su obra, casi como un pasaje que se destruye a sí mismo en el proceso creativo que la hace surgir.”⁶ Se trata pues de desligar a la obra de su utilización. Esto no significa que no debe ser utilizada, sino que el hecho de su utilización es independiente -no es el objetivo- de su ser de obra de arte.

¿Qué es lo que hace que la obra de arte nos interpele? La identidad de la obra reside en que hay en ella algo que “comprender”, en que lo que hay que comprender quiere ser comprendido como lo que ella “quiere decir” o como lo que “dice”. Esa es una exigencia que emana de la obra y que espera ser satisfecha. De manera que está latente una espera de respuesta, y esa respuesta solo puede provenir de quien ha reconocido y aceptado esa exigencia. Es más, la respuesta es producida activamente por el propio espectador: es su propia respuesta.

Belleza y verdad

Aquello que llamamos bello en la naturaleza y en el arte es lo que nos fuerza al asentimiento y nos hace decir “esto es lo verdadero”. Lo bello, para Platón es lo ideal hecho visible. Aquello que brilla con una luminosidad tal que convence de su verdad y exactitud. La función de la belleza es llenar todo ese espacio que separa lo ideal de lo real.

⁵ H. G. GADAMER, *L'Actualité du Beau*, p. 32. ⁶ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 40.



Auriga de Delfos, 478-74 A C⁷

Tenemos ejemplos de momentos de vida cotidiana: de la vida que llamamos “real”. El Auriga de Delfos nos comunica, junto con el reposo de su postura, una tensión concentrada que habla de la importancia que confiere a su acción y que la saca -para siempre- de la banalidad y de la contingencia.

Dice Aristóteles que la historia da cuenta de cómo las cosas sucedieron. La poesía (el arte), en cambio, nos dice cómo pueden suceder en todo tiempo.⁸ Nos enseña a ver lo que hay de general en el obrar y en el sufrimiento o en las alegrías del hombre. Y en ese espacio de “lo general”: lo que a todos atañe, generado por el arte -y no por la historia-, es donde se produce el encuentro.

“En la obra de arte la verdad de una entidad se ha puesto en acción. ‘Ponerse’ quiere decir aquí: pararse, ponerse de pie. Una entidad particular (en este caso un hombre que conduce un carro) llega en la obra a pararse en la luz de su ser. El ser del ser adviene a la permanencia de su resplandor. La naturaleza del arte sería en consecuencia la siguiente: la verdad de los seres puesta en acción.”⁹

⁷ Autor: *Pithagoras de Reggio. Museo de Delfos. Bronce 182 cm. altura.* M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 36.

⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b. 5.



Cabeza de jinete¹

El jinete que contemplamos ¿de dónde viene?. ¿adónde va? El dato no tiene -para mí- mayor importancia desde el punto de vista del arte. El gesto de la cabeza, su sonrisa, el reposo de la postura, hablan de un contentamiento concentrado en su estar en el caballo, en su ir cabalgando sin propósito evidente. Hay en este gesto una magnificación del instante, un estar entero él ahí, en un presente que se basta a sí mismo y que, por lo tanto, escapa de la fugacidad de lo transitorio.

Igual cosa -en muy diferente circunstancia- sucede con el Escriba beocio. El gesto cotidiano, inscrito en una postura de reposo y concentración, da cuenta de un ánimo que -más allá de los propósitos prácticos de la acción- revela un sentido de la dignidad del oficio. Nuevamente nos encontramos con la plenitud incontaminada del presente. Y no porque la figura sea sólida, estática. Es el gesto el que revela la disposición del alma frente a una acción que puede ser trivial o no, cosa que ha perdido toda relevancia.

Esta actitud interna hacia la acción, cualquiera que sea, cabalgar, escribir, lanzar el disco, es lo que nos interpela: esa conjunción de transitoriedad y permanencia, de "real" y de "ideal".

¹ Atenas. Hacia 550 A. C.



*Escriba*¹¹

Esta milagrosa conciliación de opuestos es lograda por el arte, y el “arte” reside en la capacidad de convocar en nosotros, espectadores, una identificación - a través de lo que está a la vista- con aquello que no está a la vista y que trasciende lo efímero de esas acciones al cargarlas de sentido. Esa es la experiencia de la *a-létheia*, del des-cubrimiento, de la de-velación, en que coinciden en el mismo acto lo escondido, lo “cubierto” y lo in-escondido, lo des-cubierto. Pero este encuentro con la verdad (*alétheia*) no es una trayectoria intelectual, sino que consiste en un movimiento de adhesión que la obra provoca en el que la contempla y que ilumina su vida personal con otras luces cuando la ha tocado el sentido de totalidad. En el caso de las imágenes examinadas sucede que el gesto cotidiano del escriba o aquel, desprovisto de tensión, del jinete o la actitud inmanente y reservada del auriga, lo que en nosotros despierta resonancias es un re-conocer, con otros códigos, esa totalidad que se nos muestra y que al mismo tiempo nos rehúye. “Reconocer es percibir aquello que, en lo fugaz, permanece”, dice Gadamer.¹²

¹¹ Beocia (Grecia Central). 500-475 A.C.
Terracota.

¹² H.G. GADAMER, *op. cit.*, p. 76.

Obra y espectador

Lo dicho anteriormente nos lleva a preguntarnos cuál es el papel que juega el espectador de la obra de arte. Parece claro que la obra requiere una participación activa de parte de quien la contempla. Es necesario que se conjuguen un aprendizaje y una sintonía para que la comunicación en este plano tenga lugar. Cuando consideramos que algo es una obra de arte, está necesariamente presente en esa percepción la capacidad de gozar la obra, recreándola. Si la obra es una re-creación -en el sentido de mimesis- de algo que ya existía y que produce gozo, la percepción de la obra ha de ser también de gozo al recrearla. En este sentido, la función de la obra es necesariamente evocadora. Esa e-vocación, ese llamado, ha de ser atendido por el espectador en dos direcciones: uno que se dirige a la obra misma y otra, que revierte a sí mismo, a su manera de estar en el mundo, manera que se ve inevitablemente tocada por el acto de la contemplación de la obra. El arte pone en marcha en nosotros, entonces, un “trabajo”, una construcción personal.

La obra de arte reserva y regala a los que la contemplan un margen de libertad que cada uno debe llenar. Al observar el Escriba, por ejemplo, emergen en el espectador -en mí- sensaciones, no propiamente pensamientos, que recorren ámbitos que me movilizan: qué escribe él -para quién, cómo eso llena su vida, o no; toda la historia y la vida que están en ese gesto, en esa postura fuera del tiempo, me hablan y me agregan, y yo lleno los intersticios que él deja abiertos al no constituir un objeto cerrado en sí mismo. Y sé que nadie, con certeza, va a llenar esos espacios de la misma forma que yo. Eso tiene que ver con resonancias que surgen de mi propia historia y, en ese entendido, la obra se constituye en vehículo entre partes distintas de mi ser, algunas que ni siquiera conocía o recordaba. En esta dinámica, la obra deja que fluya una verdad, verdad en el sentido literal de *a-létheia*: sacar lo que cubre, des-esconder. Esa verdad tiene que ver conmigo, pero también con otro ámbito de trascendencia, de orden y sentido en que, desde el gesto cotidiano de un escriba, se instala una suerte de razón de ser, de coherencia final de la totalidad. Es por eso que me parece que la obra de arte no está nunca terminada. No es que le falte algo, sino que goza de una sobreabundancia que la hace rebasar en direcciones innumerables (creo que Pitágoras estaría de acuerdo en que ese orden que la obra manifiesta llena todas las posibilidades de los números...) Y esa operación solo se pone en marcha cuando está el espectador para contemplar.

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe. Gredos. Madrid. 1974.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid. 1981.

GADAMER. Hans-Georg. *L'Actualité du Beau*. Alinéa. Aix-en-Provence. 1992.

HEIDEGGER. Martin. *Poetry, Language, Thought*. Harper and Row.

PLATÓN. *La République*. Les Belles Lettres. Paris, 1975.