

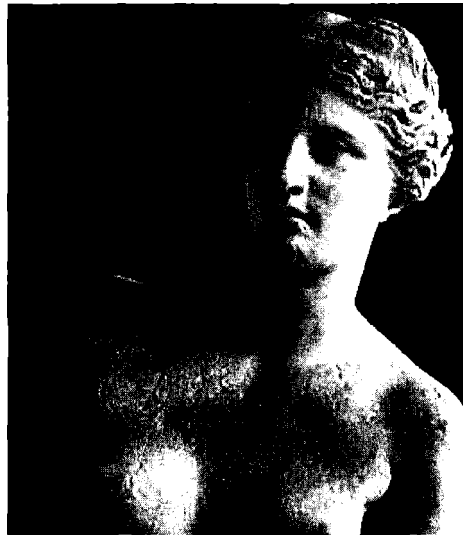
I T E R

V O L • X V
ENCUENTROS

ISSN 0718-1329 / pp. 317-339

“Articulación de un lenguaje escultórico a través del *logos*”

VALERIA RIEDEMANN L.



Artículo entregado en junio de 2007 y aceptado en julio de 2007.

Articulación de un lenguaje escultórico a través del *lógos*

VALERIA RIEDEMANN L.

Resumen

El advenimiento del *lógos* marca, quizás, el único fenómeno a partir del cual los helenos seguirían una auténtica ruta a través de la filosofía, estableciendo así una diferencia sustantiva entre cultura oriental y occidental. La primera seguirá el camino panteísta de la trascendencia, en tanto la segunda se volverá hacia el hombre y hacia su consciente e inminente mortalidad: es él la medida y esta nueva conciencia de sí se reflejará directamente en el arte. El poder de la palabra en la antigua Grecia será igualmente poderoso en sus silentes creaciones artísticas. Es precisamente allí, en la escultura, donde encontraremos un anacrónico diálogo desde el minuto en que la aprehendemos.

Palabras clave: Lenguaje escultórico, dicción artística, sublimidad alegórica, filosofía del arte.

Articulation of a sculptural language through the logos

Abstract

The arrival of logos, perhaps, it is an unique accident from which the Greeks would follow an authentic route through philosophy. This accident will record a significant breach between Eastern and Western cultures. The first one will keep its ancient traditions as long as they look towards transcendence. Meanwhile, Western culture turns round itself, into man and his conscious and inescapable mortality: no longer are the gods but he is the measure and this new consciousness will be directly reflected on art. The power of speech of those ancient Greeks will be also powerful in their silent creations of art. Greek man did not survive but sculpture has remained to keep a continued and timeless dialogue through the ages.

Key words: Sculptural language, artistic diction, allegoria sublimity, philosophy of art.



Imagen en portadilla:
Venus de Milo, s.II a.C. Museo del Louvre, Paris.

“Articulación de un lenguaje escultórico a través del *logos*”

VALERIA RIEDEMANN L.

Profesora de Arte Clásico - Universidad Diego Portales
valeria.riedemann@gmail.com

“El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, medida de su ser, de las que no son, medida de su no ser”¹

Protágoras

I. Del mito al *logos* en el arte escultórico

El advenimiento del *lógos*, que abrió paso al pensamiento racional y dejó tras sí al pensamiento mítico marca, quizás, el único y principal fenómeno a partir del cual los helenos seguirían una auténtica ruta a través de la filosofía: “la razón no se descubre en la naturaleza, está inmanente en el lenguaje”². Parménides, por vez primera, expresará el Ser mediante un singular, τὸ ὄν, el Ser en general, total y único. Este cambio de vocabulario traduce el advenimiento de una nueva noción del ser:

“No las cosas diversas que capta la experiencia humana, sino el objeto inteligible del *logos*, es decir, de la razón que se manifiesta a través del lenguaje conforme a sus propias exigencias de no contradicción: el ser es, el no-ser no es”³.

Señalo este acontecimiento precisamente porque, a la manera de un giro copernicano, es la filosofía la que en última instancia logra establecer la diferencia entre la cultura oriental y la occidental; siguiendo la primera el camino panteísta, de la trascendencia, en tanto que la segunda se vuelve al hombre y a su consciente e inmanente mortalidad: es él la medida, y esta conciencia de sí se reflejará directamente en el arte, que cristalizará a través de los siglos la imagen que los propios griegos tenían de sí mismos, constituyendo una fuente directa de conocimiento desde el momento en que con nuestros ojos actuales queramos aprehenderlos.

Por esta razón, me atrevo a postular que la injerencia del *logos* en el lenguaje escultórico es directa, y, de la misma manera en que el *logos* varía su dictamen, asimismo

¹ Cf. Cita de Platón en *Teetetos*, 152a.

² J. P. VERNANT: “Del Mito a la Razón”, en *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, pág. 364. Ed. Ariel. Barcelona.

³ *Ibid.* pág. 361.

lo hace la escultura griega: el lenguaje del logos es, también, un lenguaje escultórico. El tránsito del mito a la razón se refleja directamente en el arte, apareciendo de esta manera, en el siglo V a.C.; los primeros patrones clasicistas en la escultura, y produciéndose la definitiva escisión entre la tradición mítica oriental y la racionalidad occidental.

Deseo ejemplificar el tránsito de lo racional a lo emocional y de lo bello a lo sublime a través de tres obras escultóricas que reflejan, a mi parecer, la incidencia del *logos* coexistente en cada una de ellas y que, a su vez, reflejan distintas maneras de hacerse manifiesto: el *Doríforo* de Policeto, la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles y el grupo del *Laocoonte* de Agesandro, Polidoro y Atanodoro.

El paso del mito al *logos* no deja de impresionar si pensamos que el afán de abstracción en el arte llevaba un ininterrumpido periodo de alrededor de 4500 años⁴ y que se debe, principalmente, al panteísmo y a la necesidad de trascendencia producto de una agorafobia espiritual. El mito dominaba todos los ámbitos de la vida en el Medio Oriente, Egipto y las culturas mediterráneas. Todo se encuentra absolutamente codificado, y este es el principal motivo a la hora de encontrar patrones constantes e invariables en la representación artística a través de los siglos. Es claro, pues, que la separación definitiva de la cultura helénica de oriente se debió al paulatino advenimiento del discurso poético y filosófico en la Grecia arcaica. Ya Heráclito predicaba en el siglo VI a.C. una doctrina del *logos* que resultaba prácticamente inaccesible⁵ pero que encontraría verdaderos oidores en el siglo de Pericles. La filosofía, en tanto φιλεῖν τὸ σοφόν, es una disciplina griega y sólo griega.⁶ Toda especulación anterior queda relegada, por consiguiente, a la categoría de pensamiento prefilosófico.

El pensamiento mítico fue aplastado, finalmente, por la razón, como bien lo señalaba Lucrecio siglos más tarde:

“A éste hombre, hijo de Grecia, ni los mitos divinos, ni los rayos amenazantes del cielo lograron contenerlo, excitando más el agudo valor de su pensamiento... El ímpetu encendido de su mente venció por completo y se lanzó lejos, recorriendo en espíritu y pensamiento el todo universal inmensurable, y de vuelta nos trajo, victorioso, la naturaleza de las cosas. La religión, aplastada bajo los pies humanos, vióse destrozada...(*religio pedibus subjecta*)”⁷.

Pues bien, no obstante el *logos* se materializa ya sea en la palabra oral o escrita, ya sea en nociones abstractas como lo son la Libertad o la Justicia, hay una problemática estética y que es inherente al Bien y la Verdad: la búsqueda de la Belleza que se traduce en un único concepto, la καλοκάγαθία. Determinar la naturaleza de lo Bello implica determinar la naturaleza del Bien y, remitiéndonos al arte, la búsqueda de la belleza será

⁴ El arte simbólico, que más tarde Hegel llamaría “panteísmo de oriente”, es un arte invariable de formas arquetípicas, frontales y abstractas y que tiene una función principalmente religiosa. Cabe mencionar, que hay un incipiente vuelco naturalista durante el periodo de Tell-El-Amarna en que se pretendía representar al faraón ya no como deidad, sino más humanizado. No obstante, a la muerte de Amenofis IV, más conocido como el faraón hereje, su sucesor, Tutankhamón, restablece el “antiguo orden” y con ello el arte retorna a la normativa anterior.

⁵ “Frente a este Logos, que es siempre verdadero, los hombres resultan incapaces de comprenderlo, tanto antes de oír acerca de él, como después de haber oído”. *Fragmentos*, I.

⁶ Cf. HEIDEGGER, M. *Was ist das, die Philosophie?*

⁷ Cf. LUCRECIO, *De Rerum Natura*, Liber Primus 62-79.

un imperativo a la hora de crear las formas bellas no sujetas a corrupción. Belleza que no se posee pero no por eso se ignora. Por esta aspiración infinita el hombre trasciende continuamente su finitud. Es lo que Fedro llama *mania* o furor divino⁸, pues la belleza se ofrece solamente a quien la ama, y amándola, le otorga expresiones sensibles a través de las obras bellas. No es el arte “imitación” de las cosas, sino potencia que hace existir lo que antes no existía, revelando alguna *verdad* en las cosas creadas.

Ahora bien, ¿es posible entrever al *Logos* a través de la búsqueda constante de belleza en el arte clásico? ¿Qué significado tiene para nosotros la proporción áurea del *Doriforo* o la incipiente humanidad que se atisba en las obras de Praxíteles?

Mi respuesta es que si el arte se encontrara carente de lo que en filosofía clásica es definido como “discurso verdadero” (*logos*), Platón no habría puesto tanto énfasis en legislar en torno a la forma de hacer arte y, en especial, en apuntar sus dardos contra los artistas imitadores (ὁ δὴ μιμητικὸς ποιητής)⁹, la poesía y en menor grado la pintura. Llama la atención, empero, que rara vez enfoque su crítica hacia la escultura y creo que se debe a que, por estar ella inmersa en la tridimensionalidad, se encontraría menos alejada de la Verdad de cuanto lo está la pintura, la cual, por estar remitida al plano, es considerada una mera abstracción.

De aquí que este trabajo nos lleve a entender la crítica platónica a la subjetividad en el arte, y a determinar el rol que las artes visuales, en este caso la escultura, juegan al “dialogar” con nuestro intelecto y nuestras emociones.

II. Arte arcaico

Cada arte tiene un fondo determinado y un modo de representación artístico distinto a los demás. La forma de arte que tiene por objeto la forma del cuerpo humano como expresión del espíritu llega a expresarse idealmente a través de la *escultura*, arte medular durante el periodo clásico y posclásico del arte griego¹⁰. Primero, la escultura, en lugar de servirse de formas simbólicas como es el caso de Medio Oriente y Egipto, representa la *forma humana*, presentando al *hombre como objetivo*, en actitud serena o en los preliminares de la acción que desencadenará el movimiento. Segundo, en la estatuaria arcaica, por lo general, la *koré* o muchacha, suele aparecer con restos de pintura en la vestimenta y el rostro. No obstante, desde el siglo V d.C. la estatuaria irá paulatinamente prescindiendo de colorido para circunscribirse a la belleza de las formas. La belleza está en la forma y no en el colorido; de ahí que mientras más refinada sea la escultura, más se distancia del uso del color¹¹. La mayoría de las estatuas griegas eran de carácter religioso¹², y eran utilizadas para decoración, culto y en los monumentos votivos erigidos en los santuarios. La escultura conmemorativa tuvo también un papel importante. Una victoria decisiva podía celebrarse con la erección de una estatua o de un grupo, el

⁸ Cf. PLATÓN, *Fedro* 244 a.

⁹ Cf. PLATÓN, *República* 605 a.

¹⁰ Los principales materiales utilizados por los artistas griegos en su estatuaria eran la piedra caliza y el mármol en su mayoría; el bronce (*Auriga de Delfos*, los originales del *Discóbolo* de Mirón y el *Doriforo* de Policletto); la terracota, una combinación de oro y marfil (estatua criselefantina de *Atenea Parienos* y el *Zeus* de Olimpia, ambos de Fidias) y, ocasionalmente, el hierro. Las esculturas que se han conservado son generalmente de piedra, y muchas de ellas gracias a copistas romanos.

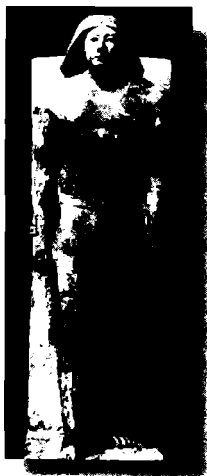
¹¹ Cf. HEGEL, “Escultura”, en *Las Artes Particulares*. FCE, México, 1964.

¹² Véase las numerosas representaciones de las deidades griegas, en particular de Atenea y Apolo.

triumfo en una competición atlética con una estatua del vencedor, y la firma de un tratado entre dos ciudades con la erección de una estela. En Píndaro, por ejemplo, podríamos referirnos a una estética del triunfo, pues, en las carreras, llega a llamar *to kalón* (la belleza) a la victoria. El poeta celebra la belleza de la gloria, la belleza física del atleta, el arrojo; en fin, todas las implicancias de la *andreia*:

“Feliz el que ha obtenido victorias en los grandes juegos, y vive para ver el triunfo de su hijo en los píticos”¹³.

Las representaciones escultóricas del periodo arcaico serán siempre frontales, arquetípicas, universales y no denotarán individualidad. Esta gran escultura pétrea griega apareció como consecuencia del contacto con Oriente, hacia el siglo VII a.C.; y muestra clara influencia egipcia y mesopotámica. La principal figura es la de un joven, el *kouros*, en actitud frontal, con el pie izquierdo ligeramente avanzando, los brazos muy rígidos a los costados y los puños de las manos cerrados. Pero a diferencia de las estatuas egipcias, el *kouros* griego se nos presentará completamente desnudo en aras de exaltar la *andreia*, la belleza masculina. En cambio, la belleza femenina en la forma de *koré* se representa en este período cubierta con una túnica sin pliegues adherida a su cuerpo, obviando las curvas del cuerpo y sólo denotando la cintura, de forma que el *peplo* o vestido arcaico caiga en forma recta y gravitante. No hay desnudos femeninos, puesto que, como ya se ha señalado, la belleza se identifica con la virilidad.



Escultura egipcia
del Imperio Antiguo,
(hacia 2660 a.C.)



Kouros arcaico,
siglo VII a.C.

El perfil de los rostros en la estatuaria arcaica suele buscar la forma triangular, mientras que el ojo se presenta artificialmente adelantado. En este período no se encuentra ninguna intención de expresión, sino que el contenido está subordinado a la forma. No hay duda que la adecuación del contenido a una forma humana debe su búsqueda a la armonía pitagórica: es la apoteosis del formalismo que llegará a su máxima cumbre en el siglo V a.C. El número y la medida son una abstracción más refinada, más racional, pero no llegan a ser arquetipos como las Ideas platónicas¹⁴. La búsqueda de la belleza queda remitida aún dentro de los márgenes arcaicos con algunas leves variaciones.

¹³Cf. PÍNDARO, *Píticas* 10, 27.

III. Hacia el clasicismo escultórico

El pensamiento mítico comienza a abandonar paulatinamente el escenario y a *tempo* las esculturas comienzan a abandonar la rigidez frontal explorando levemente la espacialidad¹⁵. Fructifica, así, la persistente lucha del artista griego por alcanzar el *naturalismo*. Las actitudes se vuelven menos rígidas y se comprende mejor la anatomía de la figura humana, otorgando así más suavidad y gracia a la estatuaria a pesar de su subordinación bidimensional, que aun le resta autonomía. No obstante, los hombres han logrado concebir algo verdaderamente bello y que existe fuera de las cosas, en la idea, en el concepto. De este modo se da el tránsito natural hacia la metafísica, en su búsqueda constante del *kalón kath'auto* (lo bello en sí) en desmedro del *kalón pros ti* (lo bello a causa de). Comienza a fusionarse el estilo dórico y bello en sí, arcaico, de figuras geométricas paulatinamente con un nuevo estilo: el jónico. Aparece la sonrisa leve, llamada "sonrisa arcaica", sin alegría, similar a la de la *Mona Lisa* que Leonardo Da Vinci retratará hacia 1503 d.C. La sonrisa, representa el orden y la prudencia (*σωφροσύνη*), en tanto que la risa representará la sinrazón (*μῦνα*), como la de la *Gorgona* del templo de Artemisa en Corcira (Corfú). Platón, criticando a Homero, señalaba que no era prudente representar a los dioses dominados por la risa ni a los hombres honorables sumidos en lamentaciones¹⁶, si se pretendía educar a los jóvenes en la virtud. El carácter del hombre virtuoso es unívoco, mientras que el del hombre vicioso, es variado:

"No será admitida, por tanto, ninguna obra en que aparezcan personas de calidad dominadas por la risa; y menos todavía si son dioses"¹⁷.

De ahí tal vez la inexpresividad de las esculturas clásicas, en una intención de mesura que no tiene en cuenta las pasiones humanas, o bien, apunta a destacar la razón como modeladora del carácter.

A partir de la victoria griega contra el Imperio Persa en las Guerras Médicas (490- 479 a.C.), se generará un sentimiento de estabilidad y poderío entre los helenos. Se advierte, por ejemplo, la mitificación de este hecho reciente en *Los Persas* de Esquilo. La actualidad de tan trascendente hazaña bélica produce una atmósfera de tranquila autonomía en el clima ateniense y, la escultura no permanecerá al margen de este acontecimiento: hace su aparición la *kalokagathía*, cuya encarnación es la *Antígona* de Sófocles, en donde el problema trágico de lo bello se asocia al problema moral:

"Yo le enterraré (a Polinices). Hermoso será morir haciéndolo. Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradar a los de abajo que a los de aquí"¹⁸.

La tragedia griega es, a fin de cuentas, un triunfo sobre lo trágico compuesto por dos elementos: lo trágico propiamente dicho, retrato de la perdición humana,

¹⁵ "La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante", Pitágoras. Este principio entre proporción numérica y belleza alcanza su máxima expresión en el ideal clásico tanto en Grecia como en la plástica renacentista. La belleza, por consiguiente, quedaría subordinada a la razón.

¹⁶ Vide, *Moscóforo* (560-550 a. C.)

¹⁷ Vide HOMERO, *Iliada XVIII*, Aquiles ante la muerte de Patroclo o Príamo ante la muerte de Héctor (*Il. XXII*)

"Plato's peculiar way of describing the inferiority of an emotion is to show that it is illusory, dependent on something unreal". NETTLESHIP, *Lectures on the Republic of Plato*, p. 340. Macmillan. London, 1961

¹⁸ Cf. PLATÓN, *Op. Cit.* 402 b-d.

¹⁹ Cf. SÓFOCLES, *Antígona*, 71-76.

y, por otra parte, el espíritu de justicia, de equilibrio, de medida. La búsqueda del naturalismo, más conocida como *Einfühlung* o proyección sentimental, está plasmada en el *Discóbolo* de Mirón, en el cual el movimiento que realiza para lanzar el disco es un movimiento absolutamente mental, y por ende es mera abstracción. Hay una adecuación del contenido en la forma, pues aún el artista no puede resolver el problema del movimiento, por lo tanto corresponde al intelecto dinamizar lo que aún permanece como mera *idea*.

En este período, la filosofía está unida a la vida y al arte: el arte es *mimesis*¹⁹. Se persigue el equilibrio entre naturaleza y razón, pues la realidad está en el *Ideal* y no en el mundo sensible. De ahí que la búsqueda de la belleza en Grecia sea absolutamente formal, pues la expresión está sujeta a la forma, buscando el *ethos*, la belleza apolínea, armónica y serena. ¿Es el *Doríforo* la encarnación de este ideal? Es muy probable. La serenidad, el equilibrio y la armonía total del conjunto buscan la justa medida y, lo mismo que la sonrisa arcaica, el semblante inexpresivo del arte clásico ha mejorado el concepto de *σωφροσύνη*. Esta es una escultura absolutamente ideal, y no es otra cosa que la cumbre de la perfección escultórica producto de la razón. Razón que nos muestra al hombre, y no a un dios, en su potencial naturaleza; en su potencial capacidad de perfección. La influencia de las doctrinas pitagóricas en el ambiente han creado una belleza a la cual es posible ascender producto del razonamiento numérico. Platón mismo estará relacionado con el pitagorismo más tarde, en el siglo IV, y su influencia es clara en diálogos como el *Fedón* o el *Timeo*. En este último porque el origen del mundo es ostensiblemente pitagórico debido al formalismo, el aritmetismo y el empleo de la medida: hay una participación e imitación de los números por parte de las cosas como hay una participación e imitación de la armonía numérica por parte de Policlito al dotar a su *Doríforo* de la máxima perfección posible, no dejando que intervenga subjetividad alguna, sino intentando mostrar que una belleza tal es accesible gracias a la entelequia. Que la fuerza de la razón es lo único que hace al hombre, hombre.

No obstante, para los filósofos griegos, la belleza natural está muy por encima de la belleza artística. También Platón comparte este parecer y destierra a los artistas imitadores de su República:

“No sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos, o en las edificaciones, o en cualquier otro objeto de su arte”²⁰.

¹⁹ Para Platón, las producciones artísticas se encontrarían en un tercer grado de realidad. La gradación es, pues: 1, Dios; 2, el carpintero; 3, el imitador o pintor. Sólo los dos primeros son artífices. Así, y conforme a lo que se sostiene en el libro X de la *República*, las obras de los tres, en la misma gradación son: 1, la cama natural (o idea esencial de cama); 2, una cama determinada; 3, la cama imitada en la pintura. Esta misma gradación puede aplicarse a nuestro tema: 1, la idea de hombre; 2, el hombre; 3, la representación extensa del mismo, es decir, su representación escultórica.

²⁰ Cf. PLATÓN, *República*, Libro III 389 a. Gredos, Madrid.



Policleto, *Doriforo*. (hacia 450 a.C.)
Copia romana, Museo Nacional de Nápoles.

Platón no pretende establecer la norma de que los artistas deberían reflejar, como en un espejo²¹, la naturaleza, sino que los acusa precisamente porque, de hecho, esto es lo único que hacen. En la *República* se sostiene que la pintura no imita la verdadera naturaleza de la cosa misma, sino las obras de los artesanos, pero del hecho que este arte no sea una directa imitación de las Formas ideales, no se puede concluir que no las pudiese revelar indirectamente²². De ahí que sostengo que una escultura como el *Doriforo* se encuentre más cercana a la idea platónica de cuanto debiese serlo el arte, ya que se inserta dentro de lo que podríamos definir como un *naturalismo abstracto*. Éste, aunque parezca contradictorio, es una *mimesis* del hombre, pero no del hombre real sino de la idea perfectísima de éste: no existe tal hombre sobre la Tierra, pero no por ello, su Idea eterna e incorruptible no puede ser concebida. La crítica platónica a la *mimesis* en la pintura, y en menor grado en la escultura, radica en la idea según la cual los pintores son imitadores de apariencias, mas no de realidades, encontrándose sus obras alejadas de lo real en tres grados. El buen artista “ha de poseer conocimiento de lo que crea, si es que ha de crear con belleza”²³. Para Platón, el poeta o artista imitativo implanta un régimen perverso en el alma de cada uno, condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella. Es preciso, combatir esta corrupción de la virtud con el contraveneno (φάρμακον) de la sabiduría²⁴.

Platón es el gran protagonista del siglo IV, momento de transición en el arte producto de un cierto pesimismo en el ambiente, debido a la derrota de Atenas en la Guerra del Peloponeso. El arte comienza a tornarse levemente subjetivo y es allí en donde Platón ve el peligro y lo condena. El arte es un instrumento educativo, importantísimo en la formación del carácter que ha de promover la virtud entre los ciudadanos. Empero, el idealismo filosófico no será suficiente para suplir las faltas emocionales en sus contemporáneos.

²¹ *Ibid.* X 596 d.

²² “The good craftsman, when he is making a bed (which may be after all a bad one), he looks away towards the form, or in other words he turns his mind towards the principle of organization determined by the function”. CROMBIE, *An Examination of Plato's Doctrines*, p. 144. Routledge & Keagan. London, 1962.

²³ *Ibid.* 598 e – 599 a.

²⁴ *Ibid.* 595 b.

Praxíteles recoge esta inquietud, en la cual la *empeiria* osa levantarse sobre la idealización del mundo. El *logos* ya no se vislumbra por medio de una escarpada ascensión dialéctica hacia el mundo inteligible, sino que se manifiesta a través de la experiencia sensible. El arte de Praxíteles desciende al mundo, y representa a los dioses dotándolos de humanidad. La *Afrodita de Cnido* es el inmediato reflejo de esta sátira. La diosa del amor es sorprendida saliendo del baño en un gesto instantáneo de pudor, que evidentemente no se manifiesta en el semblante pero se advierte en la intención de cubrirse. Pretende ocultarse de la misma manera en que el *logos* ya no puede hacerlo, pues ha sido sorprendido en la salida. La intervención está hecha: ni el hombre ni el arte volverán a ser los mismos después de su irrupción. La belleza, esta vez en una desnuda fémica desprovista de la sutil sugerencia del vestido que perduró hasta finales del siglo V a.C.²⁵, se nos aparece menos atarácica y más dialogante.

Platón advierte este cambio en el arte de su tiempo y se apresura en expresar su apremio debido a la conexión, que él cree existente, entre la belleza artística y la buena vida. En *Las Leyes*, devuelve nuestros pasos hacia la *kalokagathia*²⁶, por lo que la educación y cultivo (*παιδεία καὶ παιδία*) de las Musas –sostiene– deben ser exiguas. El ejemplo de Egipto, donde el arte ha sido estereotipado durante siglos muestra que es posible establecer ciertos principios generales:

“Y observando hallarás allí que las pinturas o grabados de hace diez mil años no son ni más hermosas ni más feas que las ejecutadas actualmente, sino que están trabajadas con el mismo arte”²⁷.

Por consiguiente, para juzgar una obra de arte, se debe conocer la naturaleza de aquello que el artista pretende representar (*τι βούλεται*), aquello de lo cual su obra es imitación. Por ejemplo, para juzgar la escultura de un hombre, es preciso saber qué es un hombre, cuáles son las relaciones y proporciones que los miembros guardan



Praxíteles, *Afrodita*
(*Venus*) de Cnido. 350 - 330 a.C.
Copia romana, Museo Vaticano.

²⁵ Las estatuas femeninas del siglo V aparecen, en su mayoría, absolutamente cubiertas aunque evidentemente se aprecia una evolución en relación al vestido dórico. Aquí se juega con la caída, con los pliegues adheridos en demasía al cuerpo en pos de sugerir la figura.

²⁶ Cf. *Las Leyes* 654 y sigs.

²⁷ *Ibid.* 656 d-e.

entre sí. De esta manera, los escultores griegos hicieron emerger del bronce o del mármol no sólo a hombres genuinos, sino que materializaron la idea perfectísima de éstos para luego abandonar la armonía apolínea en pos de la sublimidad de las pasiones. Bien señala Heidegger que “*en la obra, obra el acontecimiento de la verdad*”²⁸ y asimismo, el acontecimiento de la Verdad, del *Logos*, no es unívoco, sino progresivo y polisémico. La objeción platónica al arte se debe, finalmente, a que todo arte se subordina al placer masivo, dominando la “teatrocracia” (θεατροκρατία), el gobierno de la masa, por sobre la aristocracia en todas las formas de arte²⁹, y precisamente para evitar las innovaciones subjetivas es que Platón desea codificar las distintas formas de creación artística. Pero, a pesar de que la condenación platónica al arte se encuentra bien dirigida, por otra parte, Platón no negará genialidad a los artistas, y es preciso tener en cuenta que, en última instancia, somete a legislación la forma de hacer arte a favor de su *Estado Ideal*, una ciudad ideal, que no existe sobre la Tierra y en donde la virtud será la cualidad suprema de sus ciudadanos.

IV. Arte helenístico

El arte helenístico no tiene la pasividad de las épocas clásicas. El siglo IV fue una época de transición entre el idealismo del siglo V y el realismo exacerbado de la época helenística. Pues, a partir de ésta, hay cada vez más una revaloración de la figura humana en su natural despliegue, desprendiéndose de la timidez clásica que desemboca en una euforia pasional. Todo es sensualista, desde las doctrinas aristotélicas que llegan a la concepción de una causa primera por los efectos que de ésta se aprehenden en el mundo (*universalia post rem*), hasta el arte que se torna completamente irracional desde el punto de vista de la expresividad. Se dirige directamente a los sentidos. No hay medida, ni equilibrio, ni armonía. El *pathos* irrumpe con fuerza dionisiaca bordeando la sinrazón. El arte es un *Sileno* revelador de verdades en la posesión dionisiaca de la embriaguez. Embriaguez que proviene de la manía constante por la búsqueda de la belleza, por la búsqueda de la Verdad. El artista, victorioso, enarbola la bandera de la conquista de su libertad. Se es verdaderamente libre a la hora de crear puesto que se ha despojado de toda doctrina: este es el gran triunfo del Arte Clásico que finalmente ahora no se esmera en esculpir un ideal exento de pasiones, sino que se sumerge en ellas. Se desvive en el *pathos*, que es vida, movimiento, espíritu de lo dionisiaco. El mármol se nos presenta ligero, dinámico, casi palpable y cálido: es el afloramiento del contenido de la obra lo que se dirige directamente al espíritu. Este episodio llevará la técnica al límite, pues ya en el periodo helenístico con las conquistas de Filipo II y Alejandro de Macedonia se extienden enormemente las fronteras de la Hélade, generando una mixtura tal de técnicas y tendencias que finalmente el arte pierde su unidad. Hay un aumento del realismo que ya se vislumbraba en el siglo IV con Escopas y Praxíteles, tanto en el modelado como en el movimiento produciéndose una expresión inigualable en los temas tratados. Mientras en el siglo V la cabeza no llama más la atención

²⁸ Cf. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*. Alianza. Madrid, 1996.

²⁹ Cf. PLATÓN, *Op. Cit.* 669c. “The actor does not imitate Othello, whom he has never seen; he represents or embodies or reproduces the character created by Shakespeare. In some degree the spectator also identifies himself with a character he admires”. CORNFORD, *The Republic of Plato*, p. 78. Oxford University Press.



Laocoonte, de Agesandro, Polidoro y Atanodoro,
c. 175-150 a.C. Museo Vaticano.

que el cuerpo, en el periodo helenístico es ella brida y timón de la escultura a la que pertenece. Se esculpen figuras colosales, como por ejemplo la famosa escultura del *Laocoonte* de la escuela de Rodas en donde es posible apreciar un exceso en la musculatura y en la expresividad. También, el dolor hace gritar a los gigantes del friso de Pérgamo. Es la gestualidad llevada al extremo. Se quiere hacer expresar a las fisonomías más de lo que pueden decir. El dolor, teatralizado, genera un sentimiento catártico, purificador de pasiones, como bien sostenía Aristóteles debía ser la función del arte; una función que debe estar alejada de la pasividad. Es la acción captada en lo efímero del instante. Se trata de una escultura fotográfica, ya que efectivamente vemos y sentimos la violencia en que las serpientes enviadas por Apolo a estrangular al sacerdote troyano junto a su stirpe, en donde el grito de espanto de *Laocoonte* es consecuente al dramatismo de la obra. Hemos llegado a un punto de la creación artística donde parece ser que nos encontramos en un callejón sin salida, pues, parece ser que la evolución del arte griego, hacia el periodo helenístico, es completa y que el arte no puede hacer más que oscilar entre los polos del idealismo y del realismo, apareciendo ya los primeros síntomas de agotamiento en los temas y en las emociones. No obstante, la absorción grecorromana parece dar una solución temporal hacia la época imperial de Roma, pero que nuevamente quedará inconclusa durante el paleocristiano, arte negador de todo lo orgánico y viviente. Al parecer, esta tarea estaba siendo postergada para que otra sociedad, un milenio más tarde, retomara los cánones clásicos y los tradujera al lenguaje pictórico: es el renacer del siglo XV que da el puntapié inicial de la tarea que los artistas continuarán en el Arte Moderno. Del Renacimiento italiano al Romanticismo francés, la historia de la pintura se resuelve hacia los impresionistas, salida final del clasicismo ideal y pasional. No obstante, nos queda la magnífica herencia de la lucha que los artistas griegos mantuvieron por consolidar el *animus* de sus esculturas. Esculturas vivientes y desbordantes de pasión. Y es precisamente porque el hombre está tan íntimamente ligado a sus pasiones que resulta absorbido junto a ellas. Tal triunfo sobre la materia fue el gran milagro griego ocurrido hace más de dos mil años. No nos queda más que contemplar, absortos y en comunión con lo sublime, fuera de la temporalidad y del espacio, un atisbo de lo que podría ser la eternidad, lo *Absoluto*.

Bibliografía

Fuentes:

- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos, Madrid.
- HOMERO, *Iliada*. Gredos. Madrid, varias ediciones.
- PLATÓN, *Diálogos*, siete volúmenes. Gredos. Madrid, varias ediciones.
- PLATÓN, *La República*. Edición bilingüe, traducción y notas por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1949.
- PLATÓN, *Las Leyes*. Edición bilingüe, traducción y notas por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1983.

Estudios críticos:

- BLANCO FREIJEIRO, A. *Arte griego*. Consejo Supremo de Investigaciones Científicas. Madrid, 1990.
- BOARDMAN, J. *Greek Art*. Thames and Hudson Ltd. London, 1967.
- CORNFORD, F. M. *The Republic of Plato*. Oxford University Press. London, 1961.
- CROMBIE, I. M. *An Examination of Plato's Doctrines*. Routledge & Keagan. London, 1962.
- DIES, A. *Autour De Platon: essai de critique et d'histoire*. Les Belles Lettres. Paris, 1972.
- FRÄNKEL, H. *Poesía y Filosofía en la Grecia Arcaica*. Visor Distribuciones. Madrid, 1993.
- GRUBE, G. M. A. *El pensamiento de Platón*. Gredos. Madrid, 1973.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: Tomos I -II*. Traducción de Raúl Gabás. Ed. Península. Barcelona, 1991.
- HUISMAN, D. *L'Esthétique*. Presses Universitaires de France. Paris, 1961.
- MORITZ, G. *La Estética Fenomenológica*. Ed. Argos. Buenos Aires, 1947.
- NARVARTE, C. "La Doctrina del Bien en la filosofía de Platón". Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Madrid, 1972.
- NETTLESHIP, R. L. *Lectures on the Republic of Plato*. Macmillan. London, 1961.
- RIDDER, A. / DEONNA, W. *El Arte en Grecia*. Uteha. México, 1961.
- RICHTER, GISELA M. A. *Arte Griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*. Ed. Destino. Barcelona, 1990.
- VELÁSQUEZ, O. P O L I T E I A : *Un estudio sobre la República de Platón*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1997.
- VERDENIUS, W. J. *Doctrina de Platón sobre la imitación artística*. Trad. Ximena Ponce de León. Publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1981.

“Articulation of an sculptural language through the *logos*”

VALERIA RIEDEMANN L.

“Man is the measure of all things, measure of his own being, of things that are, of things that are not, his not being”¹

Protágoras

I. From myth to *logos* in sculpture

The arrival of the *logos*, which opened the way to rational thinking and left behind the speculative thinking, marks perhaps, the one and main phenomenon through which the Hellenics would follow an authentic route into philosophy: “Reason is not discovered in nature, it is immanent in the language”². Parmenides, for the first time, will express the Being through a singular, τὸ ὄν, the Being in general, total and unique. This change in vocabulary translates the advent of a new notion of Being and “not the very diverse things the human experience captures, but the intelligible object of the *logos*, meaning, of reason manifested through language attached to its own demands of no contradiction: the Being is, the no-Being is not”³.

I point out this event precisely because, in the way of a Copernican twist, it is Philosophy which at last establishes the differences between the eastern and the western culture; the first following the pantheistic path of transcendence, while the second turns to man and towards his conscious and immanent mortality; he is the measure and this consciousness of himself will be directly reflected in the art, which will crystallize through the centuries the image the Greeks had of themselves, thus becoming a direct source of knowledge from the moment in that, with our modern eyes, we might try to seize them. This is the reason for which I dare to postulate that the influence of the *logos* in the sculptural language is direct and in the same way the *logos* fluctuates its judgment, so does the Greek sculpture: the language of the *logos* is as well a sculptural language. The transition from myth to reason is directly on the art appearing in this fashion, in V B.C. the first classical patterns in the history of art. A definitive separation between the mythical oriental tradition and the western rationality is produced.

¹ Cf. Quote by Plato in *Teetetos*, 152 a.

² J. P. VERNANT: “Del Mito a la Razón”, en *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, pág. 364. Ed. Ariel. Barcelona.

³ *Ibid.* pág. 361.

I wish to exemplify the journey from the emotional and the beautiful to the sublime through three sculptures that reflect, to my taste, the incidence of the *logos* coexistent in each one of them: *Doriphoros* by *Polikleitos*, *Aphrodite of Cnidos* by *Praxiteles* and the group of *Lacoön* and his sons by (*Agesandrus*, *Polidorus* y *Atanodorus*). The passing from the *ethos* to the *pathos* is very impressive if we think that the effort of abstraction in the art had had a uninterrupted period of about 4500 years⁴ which is mainly due to the pantheism and the need of transcendence due to a spiritual agoraphobics. The myth dominated all the areas of the life in Middle East, Egypt and the Mediterranean cultures. Everything is clearly codified and this is the main reason for finding patterns that are constant and invariable in the artistic representation through the centuries. It is clear then, that the final separation of the Eastern Hellenic culture was the result of the show arrival of the poetic and philosophic discourse during Archaic Greece. *Heraclitus* already in 6th B.C. preached a doctrine of the *logos* that World result almost inaccessible⁵ but that would find real ears in the century of *Pericles*. Philosophy, as in *φιλεῖν τὸ σοφόν*, is a Greek and only Greek discipline. Any previous speculation is left then in the category of pre philosophic thought.

The mythical thought was then crushed by finally by reason as (*Lucrecio*) would tell us centuries later:

“To this man, son of Greece, neither the divine myths nor the threatening thunder from the sky could contain him, but just exited furthermore the acute valor of his thinking... The momentum lit in his mind vanquishing entirely and drove himself further away, in spirit and thought the immensurable universal whole and he brought us back victorious, the nature of things. Religion crushed under the human feet, looked at itself destroyed... (*Religio pedibus subjecta*)⁶”.

So then, nevertheless the *logos* is materialized either in the written or oral word , in abstract such as Freedom or Justice there is an esthetic problematic which is inherent to the Good and the Truth: the search of beauty which translates into a single concept the *καλοκάγαθία*. To determine the nature of Beauty implies determining the nature of Good and, when it comes to art the search for Beauty will be an imperative at the moment of creating the beautiful forms not subjected to corruption. Beauty which is not owned but ignored because of that. Because of this infinite aspiration man transcends his mortality continuously, what (*Fedro*) calls *mania* or divine furor⁷, since beauty is offered only to those who love her and through that love sensitive expressions are given through the beautiful works. The art is not the “imitation” of things, but the potency that creates something where there was nothing, revealing some *Truth* in the created things. Now then, is it possible to catch a glimpse of the *Logos* through the constant search of beauty in the Classic art? What is the meaning for us of the aureate proportion of the *Doriphoros* or the incipient humanity glimpsed in the works of *Praxiteles*?

My answer would be if art is empty of all real discourse, *Plato* would not have put so much emphasis to legislate on the how you make art, and particularly his criticisms towards

⁴ The symbolic art, that later *Hegel* would call “Eastern Pantheism”, is an invariable art of archetypal, frontal and abstract forms which fulfills a primarily religious function. It is worth mentioning that there was a n early naturalistic twist during the period of Tell-El-Amarna, in which the purpose was to represent the pharaoh not as a deity anymore but a bit more humanized. Nonetheless, when *Amenhotep IV*, also known as the heretic pharaoh dies, his successor, *Tutankhamen* reestablishes the “old order” and with it, art returns to its previous form.

⁵ “In front of this *Logos* that is always true, men are incapable of comprehend it, both before hearing about it as after hearing about it”. *Fragments 1*.

⁶ Cf. *LUCRECIO, De Rerum Natura, Liber Primus 62-79*.

⁷ Cf. *PLATÓN, Fedro 244 a*.

the copyists (Ὁ δὴ μιμητικὸς ποιητής)⁸, towards poetry and in a lesser grade towards painting. It calls the attention, however, that he rarely focuses his criticisms towards sculpture and I believe it is because it is three-dimensional, hence it would be closer to the Truth than painting, which due to its plainness is just a mere abstraction. Hereby this reflexive work is tending to understand the platonic criticisms towards the subjectivity of the art and to determine the role that visual arts, in this case sculpture, play in the dialogue with our intellect and our emotions.

II. Archaic greek art

Each art has a determinate background and a representation form which is different from all the others. Nevertheless, the art that has as its object the figure of the human body as the expression of the spirit comes to express itself ideally through the sculpture medullar art during the classic and post-classic period of Greek art⁹. Firstly, sculpture instead of serving itself of symbolic forms, uses the *human form*, representing man as objective either in resting attitude or in the beginnings of action that shall unleash motion. Secondly, classic sculpture only uses the total form and dimensions of the body and not the colors of painting. The archaic sculpture in general the *korai* may appear with traces of painting in the dressing and the face. Nevertheless since V b.c. sculpture will slowly lose color to circumscribe to the beauty of the shapes. Most of the Greek statues used to be of religious kind and used to be for decoration, cult and in memorials and sanctuaries. The commemorative sculpture also represented an important role. A decisive victory could be celebrated with the building of a statue or a group, the triumph in athletic competition with the statue of the winner or the sign of a treaty between two cities with the building of a stele. In Pindar, for instance we could refer to esthetic of triumph since in the races he even calls *to kalón* (the beauty) to victory. The poet celebrates the beauty of glory, the physical beauty, the valor; in some old implications of the *andreaia*:

“Merry He who has obtain victories in the great games and lives to see the triumph of the son in the Phytians”.



Ancient Empire
Egyptian statue.



Kouros from
de archaic period.

⁸ Cf. PLATÓN, *Republica* 605 a.

⁹ The main materials used by Greek artists in their sculpture were limestone and marble mostly; the bronze (*Charioteer of Delphi*, the originals of the *Discobolos* by Miron and the *Doriphoros* by Polikletos); The terracotta, a combination of gold and ivory (Chryselephantine statue of Athena Parthenos, and the Olympic Zeus, both from Phidias) and, occasionally iron. The ones that remain are generally of stone and many of them thank to Roman copyists.

However, the sculpture representations of the archaic period will be always frontal, archetypical, universal, and will not show individuality. This great stone Greek sculpture appeared as consequence with the contact with the East, towards 7th century b.c.; since the attitude and general aspects of the statues of the time show clear Egyptian and Mesopotamian influence. The main figure is that of a young man the *Kouros*, in frontal attitude, with the left foot slightly ahead, arms very rigid on the sides with the fists closed. But unlike the Egyptians statues, the Greek Kouros will be represented completely naked so as to exult the Andraia, the masculine beauty. On the other hand feminine beauty in the shape of *kore* was represented in this period with a tunic with no creases adhered to the body, passing by the feminine curves and only showing the waist so as the peplum or archaic dressing falls directly and gravitating. There are no feminine nudes since it has been pointed out beauty is constituted by virility.

The profile of the faces in the archaic statues, usually seeks the triangular form, while the eye is presented artificially ahead. In this period no intension of expression will be found, but the content will be subordinated to the form. There is no doubt that the adaptation of the content to a humanoid form is owed to the pythagorical harmony: is the apotheosis of formalism that will reach its momentum in 5th century b.c. The number and measure are more refined abstractions, more rational, but they don't get to be archetypes as in the platonic ideas. The search for beauty is still within the archaic margins with some slight variations. The mythical thinking starts to slowly abandon de stage and in time the sculptures begin to abandon the frontal rigidity exploring slightly space. It's so fructifies the persistence struggle of the Greek artist to reach naturalism. Attitudes become less rigid and the anatomy of the human figure is better understood providing so more softness and grace to the statue despite its bi-dimensional subordination which still doesn't give it autonomy. Nevertheless men have conceived truly beautiful that exists out of thing in the idea in the concept. In this way the natural transition towards the metaphysical, in its constant search of the *kalon kath'auto* instead of the *kalon pros ti* (beautiful because of). A fusion of Doric archaic starts, of geometrical figures with a slightly new style: the Ionian. The soft smile appears, called "archaic smile", cheerless similar to the Mona Lisa that Leonardo da Vinci will portrait towards 1503 a.d. The smile represents order and prudence (σωφροσύνη) and the laughter will represent madness (μανία) such as the gorgon in the temple of Artemis in Corcira (Corfu). Plato, criticizing Homer, pointed out that is not wise to represent the gods dominated by neither the laughter nor the honorable men in lamentations if one pretended to educate the young in virtue. The character of the virtuous men is one while that of the vice, varied: "it won't be admitted therefore no piece of work in which persons of quality are dominated by laughter furthermore if they are gods". Maybe the lack of expression in the classic sculptures is an intention of prudence beyond the human passions, or rather, the reason modeling the character.

III. On the path of Classicism

Starting with the Greek victory in the Persian Wars (490 – 479 b.C.) a feeling of stability and power will settle among the Hellenics. One can see for example this recent fact mystified in *The Persians* by Aeschylus. The news of such a transcendent war event will produce an atmosphere of autonomy in the Athenian climate and sculpture will not be ignorant of this: here it appears the *kalokagathia*, whose incarnation will be the Antigone by Sophocles, where the tragic problem of beauty is related to the moral problem:

"I shall bury him (Polinices). It shall be beautiful to do it while I die. I shall lay with he whom I love and who loves me back, after committing a merciful crime, since the time I have to please the ones under is longer than the time I have to please the ones up here"¹⁰.

The Greek tragedy is in the end, a triumph over the tragic composed of two elements: the tragic as such, portrait of the human perdition and the on the other hand the spirit of equilibrium, of justice, of reason. The search for naturalism, also known as *Einführung* or sentimental projection is all over the Discobolos by Miron, in which the movement he performs to launch the disk is utterly mental and hence a mere abstraction. There is an adaptation of content to form, since the artist cannot yet solve the problem of movement, it then corresponds to the intellect to put dynamics to something that is just a mere *idea*. In this period philosophy is linked to life and art: art is *mimesis*¹¹. Equilibrium between nature and reason is pursued since reality is in the *Ideal* and not in the sensitive word. Hence the formality of the search for beauty in Greece since expression is subject to the form looking for the *ethos*, the apollonian beauty, harmonic and serene. Is the *Doriphoros* the incarnation of this ideal? It is very likely. The serenity, the equilibrium and the total harmony of the set look for the just measure and, same as with the archaic smile, the lack of expression of the classic art as improved the concept of *σωφροσύνη*. This is a completely ideal sculpture and nothing else but the sculpture perfection as product of reason. Reason that shows a man and not a God in his potential nature; his potential capacity of perfection. The influence of the pythagorical doctrines as created a beauty which is possible to ascend product of the numerical reasoning. Plato himself will be related with Pythagoras later in the 4th century and his influence is clear in dialogs such as the *Phaedo* or the *Timaeus*. In this last one because of the origin of the world is mainly Pythagorical due to formalism, Arithmetics and the use of measure: there is a participation an imitation of numbers in themes as if there was a participation or imitation of the numeric harmony by Polikleto when giving his *Doriphoros* the maximum perfection possible with no intervention of subjectivity, but what he pretends is to show that such a beauty is accessible thanks to entelechy. That the force of reason is the only thing that makes man a man.

Polikleto, *Doriphoros* Roman copy at Neapolitan Museum.



¹⁰Check on the numerous representations of Greek deities, mostly Athena and Apollo. Cf. PINDARO, *Physians* 10,27.

However for the Greek philosophers, natural beauty is way above artistic beauty. Plato also share this point of view and vanishes the copyist of his Republic:

“Not only we have to watch the poets and make them represent in their works models of good character or not to make them public between us but also we have to inspect all the other artists and stop them from copying evil intemperance, infamy or ugliness in their imitations of live beings or the buildings or any other object of their art”¹².

Plato doesn't pretend to establish the rule that the artist should reflect, as in a mirror¹³, nature, but accuses them exactly of doing that. In the republic it is sustained that painting doesn't imitate the true nature of things, but the work of the craftsmen, but the fact that this art is not a direct imitation of the ideal forms, it can not be concluded that it could reveal them indirectly¹⁴. From there my statement, that a sculpture such as the *Doriphoros* is closer to the Platonic idea of how art must be, since is an *abstract naturalism* though seemingly contradictory, is a *mimesis* of man, but abstract in the sense of sculpting the perfect idea of this: there is no such man on Earth but not because of that his eternal Idea could be conceived. The Platonic criticism to the mimesis in painting and to a lesser degree in sculpture is founded in that they are imitators of appearances, but not of realities, finding themselves in a third degree “from the king and the truth” (ἀπὸ βασιλευς καὶ τῆς ἀληθείας)¹⁵. The good artist “is to have knowledge of what he creates, if he is to create with beauty”¹⁶. For Plato the poet or the copyist implements privately a perverted regime in the soul of everyone, condescending with the rational element found in it. It is necessary then to fight this corruption of virtue with the counter venom (φάρμακον) of wisdom.

Plato is the great protagonist of the IV century, a moment of transition in the art product of certain pessimism due to the defeat of Athens in the war of Peloponnesus. Art turns to be slightly subjective and it is in there that Plato sees the danger and hence his condemnation of it. The art is an education instrument, basic in the formation of the character that shall promote the virtue among the citizens. However the philosophic idealism will not be enough to supplements the emotional faults in its contemporaries.

Praxiteles picks up this question, in which the “empeiria” dares to rise over the idealization of the world. The Logos is no longer seen as steep dialectic ascension towards the intelligible world, but it is manifested through the sensitive experiences. Praxiteles' art descends to the world, humanizing the gods – an irony he shares with Aristophanes – and providing them with humanity. The Aphrodite of Cnidos is immediate reflex of the satire. The goddess of love is surprised coming out of her bath in an instantaneous gesture of shyness, which is manifested not in her face but in the intention of covering herself up. She pretends to hide in the same way the Logos can not do it anymore, since it has been surprised in its apparition. The intervention is done: neither men nor art will ever be the same after its intervention. Beauty, this time in the form of a naked female and dressed by the subtle subjection of the clothing that went on until the end of the V century, is represented less ataractic and more interacting.

¹² Cf. SOPHOCLES, *Antigone*, 71-76.

¹³ For PLATO, the artistic productions would be found in a third degree of reality. The graduation is then: 1, God; 2, the carpenter; 3, the imitator or painter. Only the first two are craftsmen. So, and consistently with his comments in his book X of the Republic. The Works of the three in the same graduation are: 1, the natural bed (or essential idea of bed); 2, a determinate bed; 3, the bed imitated in painting. The same graduation can be applied to our subject: 1, the idea of man; 2, man; 3, extensive representation of himself, meaning, his sculptured representation.

¹⁴ Cf. PLATÓN, *República*, Libro III 389 a. Gredos, Madrid.

¹⁵ Ibid. X 596 d.

¹⁶ “The good craftsman, when he is making a bed (which may be after all a bad one), he looks away towards the form, or in other words he turns his mind towards the principle of organization determined by the function”. Crombie, *An Examination of Plato's Doctrines*, p. 144. Routledge & Keagan. London, 1962.

Praxiteles, *Aphrodite of Cnido*. IV century b. C.



Plato is aware of this change in the art of his time and hurries to express his haste due to the connection that he thinks it exists between the artistic beauty and the good life. In *The Laws* he turns our steps back to the *kalokagathia*¹⁷, due to which the education and cultivation (παιδεία καὶ παιδία) of the Muses – he sustains – are to be light. The example of Egypt where the art has been stereotyped for centuries shows that it is possible to establish certain general principles: “And by watching you will find there that the paintings and engravings from ten thousand years ago are neither more beautiful nor uglier than the ones executed nowadays, but that they are worked with the same art”¹⁸. Therefore, to judge a piece of art one must know the nature of that which the artist pretends to represent (τι βούλεται), the something of which his work is imitation. For example, to judge the sculpture of a man it is necessary to know what is a man, what are the relationships and proportions the limbs keep among themselves. In such manner the Greek sculptures made emerge from the bronze or the marble not only genuine men, but materialized the perfect idea of these to the abandon the Apollonian harmony for the sublime ness of the passions. Heidegger says that “in the work, it works the happening of truth¹⁹” likewise, the knowledge of the truth, the Logos is not univocal, but regressive and polisemic. The platonic to the art is due finally, to the fact that all art is subordinated to the massive pleasure calling it “the theatercracy” (Θεατροκρατία), the ruling of the mass over aristocracy in all forms of art²⁰ and, precisely to avoid the subjective innovation wishes to codify the different forms of artistic creation. But nevertheless the platonic condemnation of the art is also well directed; Plato will not deny genius to the artists, an its necessary to have into account that at last, Plato will submit the legislation of how you do art in favor of his Ideal State, a celestial city that doesn't exist on Earth an in which virtue should be the supreme quality of its citizens.

IV. Hellenistic art

Starting in the IV century and towards the Hellenistic times there will be a higher valuation of the human figure in its natural splendor. Everything is sensual, from the Aristotelian doctrines which reach the concept of a primary cause through the effects of

¹⁷ PLATÓN, *Ibid.*.
¹⁸ *Ibid.* 598 e – 599 a.
¹⁹ Cf. *Las Leyes* 654 y sigs.
²⁰ *Ibid.* 656 d-e.

this are apprehended in the world (*Universalia post rem*), until the art that turns completely rational from the point of view of the expression. It is totally directed to the senses. There is no measure, no equilibrium, and no harmony. The Pathos breaks in with Dionysian force, bordering madness. The art is a *Silenian* revealer of truth in the Dionysian possession of drunkenness. Drunkenness that will come, from the constant mania for the search of beauty and for the search of Truth. The artist, victorious, lifts the flag of the conquest of his freedom. One is truly free when creating since all doctrine has been left aside: that is a great triumph of Classic Art which finally no longer efforts itself into sculpting an idea free of passions but delight in it. It is eager for the pathos which is life, movement, spirit of the Dionysian. Marble is presented to us light, dynamic, almost touchable and warm, it is the Blossoming of the content of the piece what is directed straight to the spirit. This episode will lead the techniques to their limits since already in the Hellenistic periods with the conquest of Phillip the Second and Alexander the Great the borders of the Hellas would be extended enormously, generating such a mix of techniques and tendencies that in the end the art loses its unity.



Laocoön, School of Rhodes. Hellenistic Art.

There is an augmentation of realism both in the modeling as in the movement resulting as a product a unique expression of themes. Colossal figures are sculpted, such as the famous sculpture of the Laocoönte in the school of Rhodes where it is possible to appreciate an excess in the muscles and expression. It is gesture taken to the extreme. The pain on stage, generates a cathartic feeling which purifies passions, as Aristotle sustained the function of art should be; a function that must be away from passiveness. It is the action captured in the ephemeral moment. It is about a photographic sculpture, since we effectively see and feel the violence with which the serpents sent by Apollo suck the Trojan priest along with his kin, where the scream of horror of Laocoönte is consequent with the drama of the piece. We have reached the point where it seems to be no way out, due to the fact that once Greek art turned out into Hellenistic art there were ups and downs in both idealism and realism. Therefore, the first symptoms of emptiness related to sculpture topics showed up by the time of the Roman conquest. Nevertheless, Romans took Greek art apart and transformed it into magnificent pieces during the Roman Empire up to the 5th century, yet all classical artistic patrons vanished by the time of the Early Middle Ages. Apparently, the continuity of these

classic art patrons was supposed to be retaken by a future society after thousand years, and so the Renaissance did not only in sculpture but also in paintings, hence the new language of the Modern artists. From the Italian Renaissance up to the French Romanticism, the History of Classic Art came to its end while Impressionism solved it. The quarrel between either ideal or passionnal art was finally won by the second one. And it is precisely because man is so intimately related to his passions that classicism end up absorbed. Such triumph over matter was the great Greek miracle that happened more that two thousands years ago. There is nothing else but to contemplate, in awe and in communion with the sublime, out of time and space, a glimpse of what could eternity be, the *Absolute*.

¹¹ Cf. "El origen de la obra de arte", en *Caminos de Bosque*. Alianza. Madrid, 1996.

¹² Cf. PLATÓN, *Op. Cit.* 669 c. "The actor does not imitate Othello, whom he has never seen; he represents or embodies or reproduces the character created by Shakespeare. In some degree the spectator also identifies himself with a character he admires" Cornford, *The Republic of Plato*, p. 78. Oxford University Press.