

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
junio 2007
7 pesos

71

Platón, Plotino, Ratzinger: el poder de las imágenes

- > José Fernández Vega
- > Ivana Costa
- > Pablo Maurette
- > Ezequiel Ludueña

Documenta12 magazines: Equipo s-o-s, revista *TkH*,
Oscar Zalazar

Además: Diego González > Gabriel Millozi >
Luis Espinosa > Natalia Verón > Mercedes Janon >
Alejandro Arzuy > Jorge Di Paola

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editor invitado

José Fernández Vega

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, Marcelo Gutman,
M777

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación

Patricia Pedraza, Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones

Mariel Morel

Distribución y ventas

Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos

Julieta Reynoso, Carla Lucini

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

ramona participa del proyecto documenta 12 Magazines



Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Bs As

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ramonaweb

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Mariana Rodríguez Iglesias

Producción general

Laura Martínez Bigozzi

Producción secciones

Guadalupe Marrero Gauna, Clara Firpo

Colaboran en Fundación Start:

Webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

Bola de nieve

Renata Cervetto

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

10 Editorial

12 PRESENTACIÓN DEL DOSSIER PROYECTO REI

14 **Condena y reivindicación del arte y de la imagen**
Ivana Costa

29 **Plotino y los múltiples rostros de lo bello**
Pablo Maurette

37 **El escultor y el actor. Miguel Ángel y Grotowski ante el neoplatonismo**
Ezequiel Ludueña

46 **Joseph Ratzinger y su concepción de la belleza"**
Pablo Maurette

48 **La contemplación de la belleza**
Joseph Ratzinger

53 PRESENTACIÓN DOSSIER DOCUMENTA

54 Propuesta de ramona para Documenta

59 **Contribución: Sistema Autogestionado de Educación en Arte: proyecto s-o-s**
Equipo s-o-s y revista TkH (Belgrado)

64 **Educación: glosario provisional**
Equipo s-o-s y revista TkH (Belgrado)

73 **Documentos para pensar el arte contemporáneo**
Oscar Zalazar

76 Comentarios muestras

82 Reseñas de libros

85 Homenaje a Di Paola

90 Cartas de lectoras

coleccioná ramona

coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa
por sólo **\$ 70 anuales.**

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar
o llamá al **4 953 2696**

2º concurso nacional UADE PINTURA

LA UNIVERSIDAD ARGENTINA DE LA HERPEDIA (UADE) CON EL
COMPROMISO DE FOMENTAR LA ACTIVIDAD CULTURAL DE
NUESTRO PAÍS Y PROMOVER EL DESARROLLO DE LA
SENSIBILIDAD ARTÍSTICA EN LA JUVENTUD CONVOCA A ARTISTAS
ARGENTINOS O EXTRANJEROS CON RESIDENCIA EN EL PAÍS AL
2º CONCURSO NACIONAL UADE DE PINTURA

PREMIACIÓN

- Gran Premio Adquisición:
\$ 30.000.-
- Primer Premio Adquisición:
\$ 15.000.-
- Primer Premio Adquisición plus:
Jewelry Talavera \$ 10.000.-
- Diploma Honorífico Segundo
Premio.
- Diploma Honorífico Tercer
Premio.

MEMBRÍA DEL JURADO:

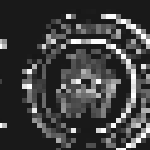
- Adolfo Nigro
- Sonia Becker
- Laura Fainalbar
- Ricardo Fainalbar
- Gabriela Fainalbar
- María de Arce
- Susana Mulder
- Arturo Labiano

Las obras seleccionadas se exhibirán desde el 15 al 20 de septiembre de 2007 en el
Museo Metropolitan de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro de la UADE.

Los interesados en participar podrán presentar sus obras entre el lunes
4 y el viernes 27 de junio.

Para más información en
www.uaede.org.ar
Información: concursos@uaede.org.ar

UADE



nueva web **www.ramona.org.ar**

reseñas de muestras por gente con ganas de escribir
sobre arte, los debates actuales

agenda al filo de la novedad

divertidas encuestas

y como siempre la más completa guía de muestras
e inauguraciones

todos los espacios

links nuevos

convocatorias, premios y becas...

muy pronto exclusivo!!!: números anteriores de **ramona** papel
disponibles en pdf

Suscríbase online

Del 9 de mayo al 23 de junio de 2007

FABIAN MARCACCIO

nuevo**espacio**

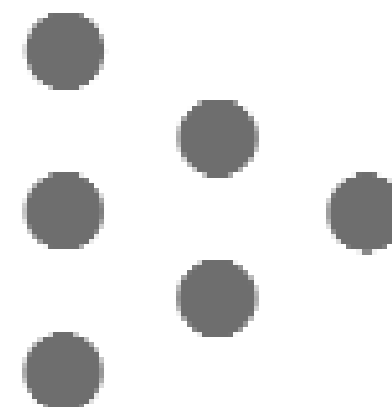
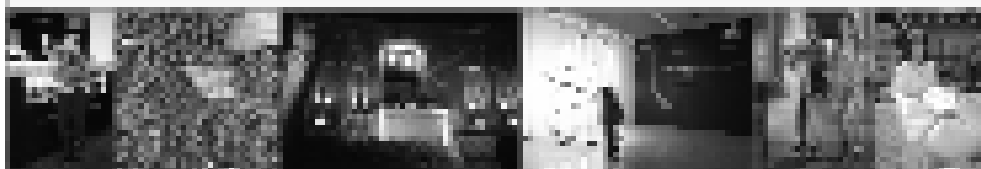
MARIANO DAL VERME

www.ruthbenzacar.com
Florida 1000 Buenos Aires Argentina
Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

CHANDON

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



PREMIO > 07 | 08 |
FUNDACION ANDREANI

Artes Visuales | Primera Edición

Reservados todos los derechos.
www.fundacionandreani.org.ar
a partir del 1.º de abril de 2007

Llamada de recepción de carpetas: 31 de julio de 2007
Información: premio@fundacionandreani.org.ar Tel. (011) 4015 0805

FUNDACION
Andreani 
Otra forma de llegar

EDITORIAL

La múltiple gestualidad

“Multifacético” es un adjetivo que en español no tiene correlato femenino.

Con siete años recién estrenados, **ramona** desafía como nunca y propone una torsión impensada a esa limitación lingüística. Interdisciplinaria y polifónica, en lo que va del 2007, ha mutado y se ha renovado, ha abierto nuevas puertas y se ha preguntado qué es aquello que hace al arte un factor aglutinante. Como cronista del arte local contemporáneo, ha convocado a los protagonistas del campo artístico a que reconozcan a sus pares y, a la vez, a que pongan en palabras sus poéticas, que imaginen modos posibles de narrar sus prácticas, y a que, cuestionario mediante, coloquen estos relatos al alcance de un público ávido de voces que atestigüen sobre las condiciones de producción concretas de aquello que suele llegarle como producto terminado.

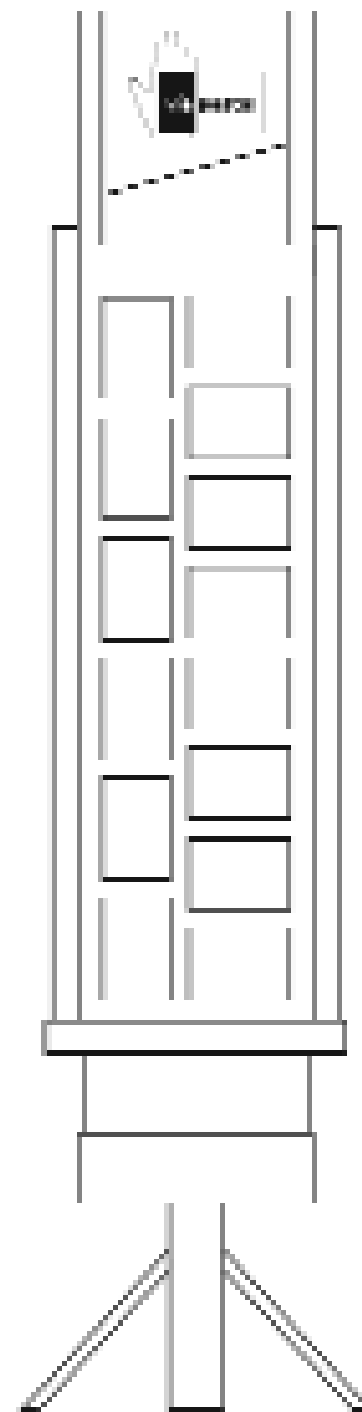
En este número otoñal, **ramona** no se conforma y propone, a partir de un nuevo dossier del proyecto REI, un buceo filosófico en torno a los orígenes, las derivas y la actualidad de la idea platónica de belleza. Desde los en apariencia remotos Platón y Plotino hasta el actual referente máximo del catolicismo, Joseph Ratzinger, todos han entendido a la belleza como un valor indisolublemente ligado al de la bondad y la justicia. Pero lejos de permitir pensarse como un todo homogéneo y armónico, el conjunto de debates en torno al poder de las imágenes se resiste a los esquemas y sigue suscitando, como el dossier manifiesta, diversas aproximaciones teóricas que formulan interrogantes y alimentan un diálogo fecundo entre antigüedad y contemporaneidad.

En un segundo dossier, **ramona** continúa con la propuesta de intercambio global de Documenta 12 magazines a través de tres tipos de aporte bien diferenciados. En primer lugar, se presenta la carta abierta que **ramona** envió al casi centenar de revistas participantes del proyecto, llamando a discutir la puesta en práctica de la idea. Allí manifestó su apoyo a la iniciativa pero, a su vez, lamentó la demora para su concreción (sobre todo, en lo que hace a la disponibilidad del sitio web, su instrumento principal) y propuso un modo de funcionamiento que permitiera un acceso más amplio y una circulación del material ágil y efectiva. A continuación, encontrarán otro tipo de aporte: traducciones de dos textos teórico-críticos que forman parte de la plataforma y que indagan en el tercer eje establecido para la producción de material: la pregunta “¿Qué hacer?”, orientada a los problemas de las posibilidades del arte y la educación. Por último, la tercera contribución, tiene que ver con los modos de pensar la relación entre los alcances del arte global y la singularidad de lo local. Pero **ramona** sigue sin conformarse, y crea dos nuevas secciones. La primera, hace hincapié en el hecho de que la recepción artística es un modo único de experiencia que no siempre encuentra canales propicios para su transmisión. “Comentarios de muestras” es un espacio de participación abierta y constante que tiene su correlato en la web (www.ramona.org.ar) y llega al formato papel en versión reducida a partir de un proceso de selección de los textos de mayor interés. La segunda sección que este número inaugura nos muestra la faceta lectora de **ramona**. “Reseñas de libros”, será de aquí en adelante el lugar en donde conocer, discutir, recomendar, las novedades editoriales en materia artística y estética, de las principales editoriales del país.

Por último, **ramona** también es amiga, extraña y recuerda. Dos textos de homenaje a Jorge Di Paola, recientemente fallecido, funcionan no como una despedida sino como un cálido “hasta pronto, hasta la vuelta”

Adelante, entonces. Aquí **ramona**: la torsión multifacética.

ramona



Presentación del dossier del proyecto REI

La antigüedad de la belleza: debates sobre el poder de las imágenes entre los primeros filósofos.

por J. F. V.

Es un hecho paradójico que de la cultura de la Grecia clásica se hayan conservado menos obras de arte que críticas intelectuales a la práctica artística. La paradoja apenas incluye una exageración pues, en efecto, las obras de la filosofía platónica, y muchas e importantes de las neoplatónicas, han logrado sobrevivir, mientras que no hemos recibido ni un solo ejemplo de pintura griega (todo lo que podemos admirar es el arte de las cerámicas), y la mayoría de las esculturas fueron destruidas o perdieron su integridad.

Nuestros museos albergan pocos originales griegos, las estatuas que abarrotan algunas salas son copias romanas, cuyo grado de fidelidad desconocemos, y en su mayoría estaban destinadas a la decoración, y no al culto, como las griegas. Esto último explica también que la primera cristiandad haya hecho tan poco por mantenerlas y tanto por mutilarlas: las estatuas griegas fueron por algún tiempo consideradas ídolos paganos. El arte romano, en esto más secular y gozoso, por no hablar de su menor antigüedad, corrió mejor suerte.

Por lo demás, el prestigio de los que hoy llamamos artistas visuales no era en Grecia muy alto. Si bien la fama de Fidias, por ejemplo, llegó hasta los textos de la filosofía, los

pintores (y todavía más los escultores) eran considerados como personajes sociales menores cuyo estatuto apenas superaba al de los trabajadores manuales con los que tenían tanto en común: el vínculo con la materia y sus inconvenientes. En contraste, los poetas recibieron un trato considerado, a la altura de la sutileza de los medios que su arte empleaba.

Esta discriminación se encuentra también en el mayor ataque escrito contra el arte que nos haya legado la Grecia antigua: el libro (o capítulo) X de *República*, una de las obras centrales de Platón. Las artes visuales reciben allí un tratamiento más drástico que las poéticas. Sin embargo, como explica Ivana Costa en su contribución a este dossier, la actitud de Platón resultó mucho más compleja, y por ello mismo estéticamente interesante y estimulante, que lo que unas interpretaciones demasiado interesadas o literales permitirían apreciar. Se supone que un idealista como Platón no podía tener en alta estima los productos *materiales* del arte, ni valorar la competencia técnica de los artistas, tan alejados para él de la sabiduría de los filósofos. Sin embargo, esta visión puede ser demasiado esquemática.

Plotino está considerado como el mayor seguidor de Platón, e iniciador del “neoplatonismo” que los sobrevivió al menos doscientos años, pero su momento histórico ya no era el de la época clásica (siglos V y

IV A.C.), sino uno bien distinto: el de los primeros tiempos de nuestra era. Nació en Egipto en el siglo III y buscó en Roma el ámbito propicio para desarrollar su pensamiento, aunque su lengua siguió siendo la griega. Plotino hace una peculiar defensa de la belleza física sin renunciar a su idealismo filosófico esencial, como explica Pablo Maurette en su análisis del filósofo. En otra contribución, Ezequiel Ludueña traza un amplio arco temporal para mostrar de qué modo específico una visión neoplatónica impactó tanto en una figura del Renacimiento como Miguel Ángel como en el método de un director teatral contemporáneo, el del polaco Jerzy Grotowski. La vitalidad del platonismo, y su capacidad para movilizar y enriquecer las energías del arte antes que reprimirlas o despreciarlas (según una opinión habitual), son los temas centrales de todos estos artículos. Sus autores nos ofrecen algunas versiones de primera mano de las fuentes griegas y comparten su amplia familiaridad en el tratamiento de las interpretaciones teóricas y las reacciones culturales que las posi-

ciones filosóficas que estudian han suscitado a través de los siglos.

Un caso sorprendente de la actualidad del neoplatonismo es el artículo del por entonces cardenal y hoy Papa Benedicto XVI con el que se cierra este dossier. En su presentación al texto, Maurette pone de relieve los vínculos del pensamiento papal con la filosofía neoplatónica. En el trabajo de Ratzinger, señala Maurette, “El tema es griego por excelencia: la belleza”, pero la intención no es sólo, o ni siquiera principalmente, estética (precisamente como sucedía con los pensadores griegos), sino de un alcance mucho mayor. Atañe a la relación entre razón y fe, entre filosofía y creencia. Este tema también es griego: la metafísica.

Este dossier busca enriquecer una curiosidad teórica por el arte, sea éste antiguo o contemporáneo. Las aproximaciones estéticas –las de nuestra época tanto como las de la tradición a las que este dossier se consagra– tienen como objetivo ampliar horizontes para comprender lo que tenemos ante los ojos.

Para una presentación de los objetivos del proyecto REI véase: **ramona**, revista de artes visuales (Buenos Aires), N° 61, junio de 2006. La colección de la revista

se encuentra ahora disponible en la página de Internet de **ramona** semanal: www.ramona.org.ar.

Integran el **PROYECTO R.E.I.** (**RAMONA ESTÉTICA INTEGRAL**): Luciana Olmedo-Wehitt, Julieta Regazzoni y José Fernández Vega.

Condena y reivindicación del arte y de la imagen

Ivana Costa (*)

Los numerosos pasajes en los que Platón condena el arte y las imágenes, incluso la sugerencia de expulsar a los poetas de la ciudad que hizo en su obra de madurez *República*, no son suficientes, argumenta la autora, para mostrar un definitivo desprecio de Platón por el arte, por las imágenes, ni por la actividad imitativa. Diálogos de vejez como *Timeo* y *Critias* revelan una comprensión diversa de la imagen, y una reivindicación, así como la admisión (a la vez audaz y temerosa) del carácter poético de toda filosofía.

La condena de los artistas

En algunos pasajes de sus diálogos, Platón condena a los poetas porque, según él, actúan como artistas plásticos de poca monta, que imitan otra cosa, imitan algo que además no es verdadero, y presumen saber de todo. Así ocurre en la reflexión de Sócrates con Glaucón del libro décimo de la *República*, que culminará demostrando la necesidad de omitir la poesía de la educación de los hombres más importantes, los guardianes de la ciudad:

–Piensa ahora en esto: ¿hacia dónde se orienta la pintura respecto de cada objeto? ¿Se orienta a imitar lo real tal cual es o a imitar lo aparente tal como aparece? Y por

eso, ¿es imitación de la apariencia (*phantásmata*) o de la verdad?

–De la apariencia –dijo.

–En consecuencia, la imitación está lejos de lo verdadero y, según parece, por eso realiza todas las cosas, porque capta un poco de cada cosa y esa parte es una imagen (*eídolon*). Por ejemplo, el pintor, decimos que podrá pintar para nosotros un zapatero, un carpintero o el resto de los artesanos sin entender ninguna de sus técnicas. Sin embargo, si fuera un buen pintor, dibujando un carpintero y mostrándolo de lejos, podría engañar a los niños y a los hombres ignorantes haciéndoles creer que es en verdad y carpintero.

–Claro.

–Y sin embargo creo, mi amigo, que el punto a tener en cuenta en todos estos casos es que, cuando alguien nos anuncie que encontró un hombre que conoce todas las artesanías y todo el resto de las cosas que conoce cada artesano aislado, y en nada de lo que sabe tiene menos precisión, es necesario contestarle a este hombre que es un ingenuo y que, según parece, fue engañado al encontrarse con un estafador, un imitador, de modo que le pareció que era sabio en todos los aspectos, por no ser él mismo capaz de comparar el conocimiento, la ignorancia y la imitación.

–Totalmente cierto, dijo.

–Entonces –dije yo– ¿hay que analizar después de esto la tragedia y a su guía,

Homero, dado que escuchamos que según algunos los poetas trágicos conocen todas las técnicas, todos los asuntos humanos relativos a la perfección y el vicio, y también a los asuntos divinos?

(*República* X 598b)

El razonamiento del diálogo prosigue en estos términos:

–Es evidente que el poeta imitador no está naturalmente relacionado con este aspecto del alma, ni su saber se atiene a satisfacerlo, si es que pretende ser popular entre la multitud, sino que se relaciona con el carácter irritable y variopinto porque es fácil de imitar.

–Claro.

–¿Por eso ahora no podríamos atraparlo con justicia y ponerlo como correlato del pintor? Puesto que se le parece en que hace cosas inferiores en relación con la verdad y en que se asocia con la otra parte del alma y no con la mejor, y en eso se le asemeja. Y así, con toda justicia, ahora podemos no admitirlo en una ciudad bien gobernada, porque excita a esta parte del alma y la alimenta y al fortalecerla destruye la parte racional, como en la ciudad cuando es entregada a los miserables y los hace poderosos y se arruina a los mejores. También diremos que el poeta imitador instala en la propia alma de cada hombre una mala organización política, favoreciendo a la parte irracional que no discierne las cosas mayores ni las menores y considera a las mismas cosas unas veces grandes y

otras, pequeñas. Es un inventor de imágenes (*eídola eidolopoioûnta*) pero alejados de lo verdadero.

(*República* X 605a-c)

En otros pasajes, Platón condena a los poetas (“incluso la grave y admirable poesía trágica”) porque, dice, sólo disfrazan demagógicamente lo que tienen que decir para adular el oído de sus espectadores, sin preocuparse por la verdad de lo que digan ni por hacer mejores a sus oyentes. Así lo hace en el *Gorgias* cuando Sócrates, en el marco de una crítica general a la retórica como forma de hacer política, quiere mostrar frente al retórico Calicles que la identificación del bien con el placer resulta en una visión decadentista de la cultura:

Sócrates: Considera si te parece que respecto del alma algunas ocupaciones constituyen un arte y muestran cierta preocupación por lo que es mejor para el alma y otras que, por el contrario, poco se cuidan de eso y buscan solamente el placer del alma sin examinar el modo como surgen y cuál es el mejor y el peor de los placeres, sino sólo el gozar, ya sea mejor o peor. (...) ¿Es posible entonces agrandar a una multitud de almas y al mismo tiempo no preocuparse en absoluto de lo que es mejor? (...) Por ejemplo, tocar la flauta, ¿no te parece, Calicles, que es una de esas profesiones que sólo persiguen el placer para nosotros y no se preocupan de ninguna otra cosa? (...) ¿La conducción de los coros y la poesía dítirámica no te parecen algo de la misma es-

(*) Ivana Costa es docente de historia de filosofía antigua en la UBA donde está

trabajando en su tesis de doctorado sobre el *Timeo*.

pecie? ¿Supones que Cinesias, el hijo de Meles, se preocupa por decir cosas que mejoren a los oyentes o sólo por lo que pueda agradar a la multitud de espectadores? (...) E incluso la grave y admirable poesía trágica, ¿qué busca, qué se propone –creo– sino sólo agradar a los espectadores? ¿O acaso cuando algo resulta agradable y placentero pero malo se esfuerza por no decirlo, y cuando algo resulta desagradable y útil lo dice y lo canta, agrade o no? ¿Cuál de estas dos maneras de proceder te parece que sigue la poesía trágica?

Calicles: –Es evidente que tiende principalmente al placer y a procurar goce a los espectadores, Sócrates.

Sócrates: –¿Y una cosa así no acabamos de decir que es adulación? (...) ¿La poesía es una clase de discurso frente al pueblo? (...) ¿No sería, entonces, una especie de agitación popular retórica? ¿O te parece que los poetas obran como oradores en los teatros?

Calicles: –A mí, al menos, sí.

Sócrates: –Ahora encontramos, entonces, una retórica que se dirige, por ejemplo, a un pueblo integrado al mismo tiempo por niños y mujeres, por esclavos y hombres libres, y ésta no nos gusta mucho pues dijimos que es adulatoria.

(*Gorgias* 501a-502e)

El punto llega, tal vez, a su escandaloso clímax en *República* III donde Sócrates muestra la necesidad de expulsar al poeta que se pretende sabihondo –y lo hace con socarrona amabilidad– mientras entroniza a la poesía filosóficamente “controlada”:

–Por consiguiente, al parecer, si un hombre que puede por su sabiduría adoptar múltiples formas e imitar todas las cosas llegará hasta nuestra ciudad dispuesto a mostrarnos sus obras, nos prosternaríamos ante él como ante un ser sagrado, asombroso y encantador, pero diríamos que no existe un hombre así en nuestra ciudad ni es

lícito que lo haya, y lo enviaríamos a otra ciudad, tras ponerle perfume en la cabeza y coronarlo con lana. Nosotros nos valdríamos, con la utilidad como meta, de un poeta y relator de mitos más austero y menos agradable, que imitara para nosotros el estilo del hombre razonable y que contara sus relatos de acuerdo con las pautas que establecimos desde el principio, cuando intentábamos educar a los soldados.

(*República* III, 398a-c)

Sin embargo, creo que todas estas palabras no alcanzan para dar por supuesto que Platón desprecia las artes plásticas y escénicas. Ni para afirmar que desprecia a los poetas ni tampoco, en general, a los que imitan. (Si además tenemos en cuenta que, para la teología platónica, la principal tarea de dios consiste en imitar, eso nos lleva a pensar que la cosa puede ser completamente al revés; en todo caso, la imitación no puede tener significado unívoco ni aplicación idéntica). La condena platónica del arte y de los artistas tiene que poder ser comprendida desde un horizonte problemático más vasto. Tomemos, al menos, dos aspectos para enmarcar estas críticas: un aspecto polémico y otro más estrictamente filosófico.

En tren polémico, Platón no desprecia a los artistas sino que disputa su lugar como trasmisor del saber (en la cultura popular, la educación de los niños y aun en la preparación profesional de los más altos estamentos sociales: guardianes de la justicia, filósofos-gobernantes). En el plano filosófico, la condena del arte –que debe ser comparada con otras tantas reivindicaciones que también aparecen en los diálogos– corre paralela a la ambigua y compleja relación de Platón con la noción de imagen (*eikón*). El problema no es el arte en sí mismo sino qué hace el arte y qué hace la filosofía con las imágenes y, también, en general, qué es posible hacer con imágenes. Sobre estas últimas cuestiones Platón no tiene una única postura. Hay es-

critos en los que condena duramente a las imágenes (sean utilizadas o no por artistas) y al tipo de reconocimiento que son capaces de provocar. Mientras que, en otros –que yo estoy valorando en cierto modo aquí como más definitivos– las imágenes, así como la actividad propia que consiste en reproducirlas en un sistema discursivo (poético o filosófico), y a veces captarlas, resultan el único camino y modo de acceso al saber y a una vida más plenas.

Mientras que la polémica con los poetas alcanza su punto de máxima tensión en los textos de la madurez de Platón, la cuestión filosófica fundamental, es decir la serie de relaciones entre imagen y verdad (o entre las imágenes de la belleza y la belleza misma), entre imagen y discurso, entre imitación de imágenes, artista y filósofo, es una cuestión que ocupa a Platón hasta su vejez. Es sobre todo en los escritos de la vejez donde la cuestión aparece enriquecida, ligada de modo muy estrecho y complejo al modo en que Platón entiende la propia tarea de hacer filosofía.

Es cierto que la polémica con los artistas parece liquidada cuando escribe la *República*, donde la condena resulta suficientemente aplastante. Pero cuando en sus escritos de vejez regresa a este tema con ánimo polémico –más sistemáticamente en *Leyes*, más incidentalmente en el *Político* 288c, por ejemplo– la discusión aparece en forma mucho más sosegada, y en ella intervienen elementos más ricos. En efecto, en sus diálogos de vejez sostiene que el placer no se caracteriza simplemente como algo adulatorio, irracional y negativo, porque en él se mezclan también los aspectos lúdicos, que no tienen una relación antitética con la seriedad (de hecho, ese carácter de juego define el tipo de actividad especulativa de algunas ciencias, como la física o la estereometría, según se afirma en *Timeo* 59d). En la vejez, Platón regresa con insistencia al problema filosófico de la relación entre imagen y verdad (o belleza, o realidad), entre

imagen y discurso. El tipo de tratamiento que hace entonces y el modo en que involucra personalmente a su filosofía en el tema muestra que es una cuestión que no está en absoluto resuelta. Los diálogos de vejez tampoco van a resolverla dogmáticamente –como se “resolvía”, digamos, la expulsión con todos los honores del poeta en *República*– y por eso merece volver a plantearse en otros términos. La novedad consiste, según la hipótesis que estoy proponiendo, en la adopción por parte de Platón de una concepción más amplia –y más generosa– de las imágenes y de la actividad mental destinada a reproducirlas y a captarlas.

La condena de las imágenes

Sobre todo en escritos de juventud y madurez, Platón tiende a considerar a las imágenes (*eikóna*) como falsedades y al modo en que son conocidas, la verosimilitud (*eikós*), como algo que se aparta de lo verdadero, instrumento privilegiado para hacer pasar lo falso por verdadero y *viceversa*. Son un vehículo de la persuasión sofística que prescinde del contenido de lo que comunica y sólo pretende infundir ciertas creencias y sugerencias. En el *Fedro* el discurso verosímil (*eikós*) es instrumento por excelencia del engaño: por medio del *lógos eikós* es posible mostrar más grandes las cosas pequeñas y pequeñas las cosas grandes, hacer prevalecer el discurso débil sobre el fuerte, arruinar los vínculos naturales entre las cosas. Algo similar se admite en el *Gorgias*, dentro de un estupendo parlamento del agudo sofista Calicles, quien pretende convencer a Sócrates de que la socrática es una empresa peregrina y que perjudica, incluso, a las almas nobles:

“Descuidas, Sócrates, aquello de lo cual debes ocuparte, disfrazas la noble naturaleza de tu alma con una apariencia juvenil y en los tribunales de justicia no serías capaz de pronunciar un discurso adecuado ni de acertar con lo verosímil (*eikós*) y lo per-

suasivo ni de brindar a otro un generoso consejo. En verdad, querido Sócrates –y no te enojas conmigo de ningún modo, pues voy a hablar movido por mi amistad por ti– ¿no te parece vergonzoso ser así como creo que eres tú, y los demás que siguen siempre adelante con la filosofía? Si ahora mismo alguien, deteniéndote a ti o a cualquiera de ellos te encerrara en la cárcel diciendo que has cometido un delito que en realidad no has cometido, tú sabes que no serías capaz de defenderte sino que permanecerías aturrido y boquiabierto sin poder decir nada, y que al ser conducido ante el tribunal, al encontrarte con un acusador totalmente perverso y despreciable, serías condenado a muerte si quisiera pedir para ti la pena de muerte. En verdad, Sócrates, ¿qué sabiduría es ésa...?”

(*Gorgias* 485e-486b)

Verosímil (*eikós*) es aquí el discurso construido con sentido de la oportunidad y conveniencia, independiente de la verdad, persuasivo, destinado a convencer y provocar un efecto inmediato, con independencia de la verdad de su contenido. Esta postura cambiará radicalmente en la vejez. Analicemos, en lo que sigue, el modo en que esta hipótesis puede servir para descartar las opiniones más instaladas sobre el rechazo de Platón a las artes en general.

El filósofo es más aceptable si es artista Platón traza a menudo analogías entre las artes plásticas y otro tipo de labores. A veces se trata de labores denigrantes (ciertos asesores políticos son como actores que repiten palabras sin saber lo que dicen); otras, de labores excelsas: dios es un artesano que esculpe al mundo y pinta sus detalles con cuidado, los filósofos son como pintores que hacen el diseño de la república mejor, etc. En este sentido se puede leer la analogía de *República* VI, en la cual Sócrates narra su diálogo con Glaucón sobre por qué y cómo habría que persuadir a la multitud de que los filósofos podrían

gobernar mejor que quienes no lo son. Cuando el argumento ya va por sus últimas líneas, Sócrates pregunta:

–Pero si realmente la multitud percibe que decimos la verdad acerca de esto, ¿seguirá siendo hostil con los filósofos y desconfiará de nosotros cuando decimos que la ciudad no será feliz de ninguna manera a no ser que la diseñen los artistas que usan un modelo divino?

–No será hostil –dijo él– si lo percibe. Pero, ¿qué tienes que decir de este diseño? –Tras tomar la ciudad y los caracteres de los hombres como un cuadro, en primer lugar la limpiarían, lo que no es muy fácil. De hecho, sabes que el filósofo diferiría del resto en que no querría hacerse cargo de un individuo ni una ciudad, ni escribir leyes antes de recibirlos limpios o limpiarlos él mismo.

–Y está en lo cierto –dijo.

–¿No crees que después de esto dictarán el plan de la organización política?

–¿Qué más podrían hacer?

–Luego, creo, perfeccionando su cuadro, mirarán hacia dos direcciones: hacia lo justo, bello y moderado por naturaleza y todas las cosas por el estilo, y también a su vez hacia lo que estarían creando en los seres humanos, mezclando y combinando la imagen del hombre sobre la base de sus ocupaciones y tomando como ejemplo eso que Homero llamó, cuando se da en los hombres, divino y semejante a los dioses (*theoeikelos*).

–Perfecto –dijo.

–Borrarían una vez, creo, y luego pintarían de nuevo, hasta hacer caracteres humanos tan agradables a los dioses como sea posible.

–Ese diseño sería sin duda bellísimo –dijo.

–¿Acaso entonces –dijo yo– podemos convencer de algún modo a los que decías que iban a atacarnos, de que este pintor de organizaciones políticas es el hombre que antes elogiábamos frente a ellos, por el que se ponían molestos cuando le entregábamos el gobierno de las ciudades?

¿Se calmarían un poco más ahora que escuchan esto?

–Mucho, por cierto, –dijo él– si es que son moderados.

(*República* VI, 500e-501c)

Sobre este pasaje de la *República*, comenta un gran pensador, en el siglo XX:

A pesar de estas consideraciones y de otras parecidas, la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores –sobre todo Plotino– hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes “miméticas”, una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis* (por otra parte, la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada antes del siglo XVIII).

Elijo este breve párrafo, extraído del notable ensayo de Erwin Panofsky *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (1924), porque reúne prácticamente todos los errores más frecuentes y más genuinamente instalados en la concepción corrienteⁱ de lo que fue el arte para Platón (o la visión platónica del arte). Algunas perspectivas que aquí adopta Panofsky se comprenden hoy, casi 90 años más tarde, como influidas por cierto estado de deliberación en el panorama artístico, y en el clima de ferviente actividad intelectual y polémica de

las vanguardias de los años 20 (la idea de la experimentación artística como ejemplo paradigmático de la “autonomía espiritual” del arte). Aparecen influidas también por la aguda recepción que hizo Panofsky de la crítica al racionalismo y al idealismo por parte de la más alta tradición filosófica alemana del siglo XIX, e influidas finalmente por la revolución que llevó a cabo Schleiermacher en la forma de leer a Platón. Schleiermacher tomó el texto mismo de los diálogos como el criterio para establecer una auténtica filosofía platónica, y no los ecos de una tradición inmensa, que en algunos casos se habían vuelto indiscernibles de aquella voz que llegaba desde el remoto siglo IV a.C., **como había sido lo común hasta el momento.**

Sin embargo, estas tres empresas, el optimismo de las vanguardias, la crítica del racionalismo y del idealismo y la posición de Schleiermacher frente al *corpus platonicum*, han sido en diversa medida relativizadas por diversos desarrollos del arte, de la filosofía y de la crítica filológica y literaria. De modo que cada una de las afirmaciones recién citadas de Panofsky podrían tomarse como una guía para poner en cuestión –desde la hipótesis que proponemos– otras tantas ideas instaladas sobre la filosofía platónica y el arte. Veamos cada afirmación por sí misma.

1. La filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte.

Aquí hay dos enunciaciones: que “la filosofía platónica es antiartística” (esto aparece sugerido antes que afirmado en forma tajante) y que “la filosofía platónica es ajena al arte”. Lo primero, afirmar que la filosofía platónica es antiartística, es decir que está

i> Concepción que aparece por igual en la “cultura general”, la del lector cultivado pero asistemático, y en cierta educación universitaria que, contra todas las prue-

bas textuales e históricas, se aferra con tenacidad a lo ya dicho y se cierra a las visiones mejor fundadas acerca del pensamiento de la antigüedad; antes que

reconocer, con modestia, su desconocimiento parcial de los avances en estos campos, prefiere reproducir interpretaciones hoy ya inaceptables.

en contra de los artistas y del arte que confectionan esos artistas, supone una interpretación integral del *corpus* que no es posible despachar sumariamente por falsa o por errada, aunque sí podemos insistir sobre otra línea para aclarar el marco desde el cual Platón objeta a artistas y poetas. El punto de vista actual –influido, tal vez como el punto de vista de Panófsky, por la **ilusión** del artista *autónomo*– supone ya una distinción entre la filosofía y el arte como disciplinas ajenas, aun excluyentes. En cambio, el lector contemporáneo a Platón ignoraba esa distinción. Los diálogos platónicos proponen al lector de su tiempo el nombre de una disciplina “nueva” –la filosofía–ⁱⁱ para reemplazar y en explícita disputa contra un antiguo modo de hacer poesía y contra el saber de los poetas, que encarnan en ese momento el peso de la tradición y de la educación tradicional, que Platón critica con dureza. En la misma disputa es central también la crítica a la figura del nuevo pedagogo que se había instalado ya en Atenas casi un siglo antes de que se escribieran los diálogos: los sofistas que cobran por dar la lección, por enseñar una y muchas *téchnai* (o competencias que uno precisa para alcanzar el éxito inmediato en su objetivo), sin importarles quién paga, por qué, ni para qué. La filosofía, la disciplina que Platón quiere imponer –contra el prejuicio común de la pólisⁱⁱⁱ– en el lugar de otras formas de educación, reniega tanto de algunos viejos sabios, con su ética pequeñoburguesa y antipatriótica, como de los nuevos sabihondos, sofistas, con su demagogia populista y vacía. La crítica puntual a Homero que se plantea

al comienzo de *República* III tiene, en buena medida, el tono del militante de la causa patriótica que desafía a la muerte en nombre de un ideal político y por eso reniega de los gestos pequeñoburgueses de la *Odisea* y su moral aferrada a las “pequeñas cosas de la vida”.

–¿Y qué deben escuchar si han de ser valientes? ¿No hay que contarles mitos que los hagan temer la muerte lo menos posible? ¿O crees que alguien con este miedo adentro podría volverse alguna vez valiente? –Por Zeus –dijo– no lo creo.
–¿Y qué? Quien cree que existe el Hades y que es tremendo, ¿no temerá a la muerte? ¿Y en las batallas? ¿Preferirá la muerte antes que la derrota y la esclavitud? –De ningún modo.
–Parece entonces que es necesario que vigilemos también a los que se ocupan de contar este tipo de mitos y les pidamos que no desacrediten tan de lleno lo que se refiere al Hades, sino que más bien lo elogien, porque las cosas que cuentan no son verdaderas ni convenientes para los que en el futuro serán combatientes.
–Es necesario, por cierto.
–Por lo tanto –dijo– suprimiremos todo esto comenzando por estos versos: “Preferiría ser campesino que fuera siervo de otro hombre pobre, que no tuviera muchos bienes, a reinar sobre todos los muertos”^{iv}. Y éstos... (...)”^v Suplicaremos a Homero y a los demás poetas que no se molesten si borramos éstos y todos los versos por el estilo, no porque no sean poéticos y placenteros de escuchar para la multitud, sino porque,

cuanto más poéticos menos deben escucharlos los niños y los hombres que deben ser libres, temiendo más a la esclavitud que a la muerte.

(*República* III 386b-387c)

El hecho de que los valores con los que Platón inviste la labor filosófica resulten conservadores no debe confundir respecto de la novedad que representa su *filósofo* (o *dialéctico*). No se trata de que su filosofía sea antiartística sino de que pretende instalar una nueva manera de encarar el arte en sus dimensiones educativa, lúdica y organizadora de la personalidad. Platón no está *en contra del arte* sino de una cierta forma de hacer arte y de ser artista. La disputa contra los poetas (identificados a veces con retóricos o sofistas) vuelve en algunos de los últimos diálogos de Platón; por ejemplo en el *Timeo*. Aunque allí el aspecto polémico ocupa sólo una parte, ya que luego se pasa a planteos mucho más complejos sobre la relación entre historia, poesía y filosofía, y sobre el valor epistémico de la imagen captada y expresada en palabras. La pertinencia del *Timeo* –diálogo que trata en su gran mayoría de cosmología, física y ciencias naturales varias– para el problema de la filosofía del arte es doble. En primer término, porque Platón pretende que sea leído como la continuación de la conversación llevada a cabo en la *República*, de la cual se dice al comienzo del *Timeo* que tuvo lugar “ayer”, lo que le da un carácter más definitivo a su posición^{vi}. En segundo lugar, el *Timeo* adquiere relevancia para la discusión sobre el arte porque antes de su extenso discurso cosmológico (y también inmediatamente después, en el *Cratias*, el diálogo que continúa la conversación del *Timeo*) Platón afirma que para comprender el origen del universo en su justa medida es necesario

referir antes un mito.

Ese mito, el célebre mito de la Atlántida, recrea una historia que –se dice allí– contaba Solón. Por supuesto no hay indicio alguno de que Solón haya contado nada de esto. La Atlántida es un invento platónico: un “mito raro pero absolutamente verdadero” que –todos los interlocutores del diálogo lo saben– es una creación, una invención que exigirá altas competencias poéticas. Dice Sócrates en las primeras páginas del *Timeo*:

Quizás quieran escuchar ahora lo que me pasa con la continuación del mito de la república que hemos descripto. Lo que me pasa, creo, es como si alguien, después de observar bellos seres vivos, ya sea pintados en un cuadro o realmente vivos pero en reposo, fuera asaltado por el deseo de verlos moverse y hacer, en un certamen, algo de lo que parece corresponder a sus cuerpos. Lo mismo me sucede respecto de la ciudad que hemos esbozado. Pues con placer escucharía el relato de las batallas en las que suele participar una ciudad que combate contra otras ciudades, llega bien dispuesta a la guerra y, durante la lucha, hace lo que corresponde a su formación, ya con las acciones, en los hechos, ya en las interpretaciones, en los discursos. (...) Lo que me sucede no es sorprendente, pues tengo la misma opinión de los poetas antiguos y de los actuales y, aunque no desdeño en absoluto su estirpe, es evidente que el gremio de los imitadores imitará muy fácilmente y de la mejor manera aquello en lo que ha sido educado. Sin embargo, a cualquiera le resulta muy difícil imitar bien en obras lo que está fuera de su propia formación, y lo es más dificultoso todavía imitarlo con palabras. Creo que la estirpe de los sofistas es expertísima en muchos otros tipos de discursos, y muchas otras cosas bellas, pero

ii> Antes de Platón, ya Jenófanes y Heráclito habían sido explícitos en su crítica de la poesía, sin embargo, la suya no era todavía una defensa “corporativa” de la filosofía (de hecho, la palabra *philosophía* entre los fragmentos de Heráclito ha sido considerada espuria).

iii> En el final del libro V de *República* (473d-480a) y comienzos del libro VI

(hasta 502b, al menos) y en el comienzo del *Fedón* (64b-c) los interlocutores de Sócrates se hacen eco de la antipatía por los filósofos, socialmente instalada, a la que Sócrates hará ver como un prejuicio falso, un lugar común falto de seriedad y rigor.

iv> Las palabras las pone Homero en boca de Aquiles. Desde el Hades, ya

muerto, el máximo héroe de los griegos se lamenta con Odiseo de su suerte. (*Odisea*, XI 489-91).

v> Siguen otras seis citas homéricas, referidas a la muerte, al alma vacía y al Hades: *Ilíada* XX 64-5, *Ilíada* XXIII 103-4, *Odisea* X 495, *Ilíada* XVI 856-7, *Ilíada* XXIII 100-1 y *Odisea* XXIV 6-9.

vi> Por supuesto, quien determina cuándo tuvo lugar una conversación –la de la República– y la otra –la del *Timeo*

y del *Cratias*– es Platón, el autor de todas estas ficciones que reproducen conversaciones; es Platón quien explíci-

tamente nos lleva a leer la serie en este sentido y no en sentido inverso.

tengo miedo de que, puesto que vaga de ciudad en ciudad y en ningún lugar habita en casa propia, de alguna manera no acierte a describir, en la guerra y en la batalla, qué harían hombres que son filósofos y políticos a la vez y cómo se relacionarían entre ellos de obra o de palabra. (Timeo 19b-e)

Aquí llega a ser completamente claro que la actividad filosófica debe meterse de lleno en la práctica de la imitación. Los filósofos *precisan* de la imitación. Ella es parte de su misma tarea. O mejor: es una de sus tareas centrales. Más adelante, cuando ya hayan ingresado los interlocutores en el discurso sobre el universo, dirá el personaje Timeo:

A propósito de la imagen y de su paradigma hay que agregar a la conclusión que también las palabras deben ser naturalmente afines a aquello que interpretan (*hexegetai*). A lo que es único, estable y claro a la mente son afines los discursos únicos e inmutables –en la medida en que las palabras puedan ser irrefutables e invencibles, conviene que sea así, y no debe faltar ninguna de estas condiciones–. Los otros discursos, que deben ser afines a lo que es la copia de aquello y que son una imagen (*eikónos*), serán verosímiles (*eikótas*) en proporción a los primeros; pues lo que es la esencia al devenir, es la verdad a la creencia. Por lo tanto, Sócrates, si respecto de muchas cosas –los dioses y la generación del universo– no llegamos a ser capaces de pronunciar discursos absolutamente coherentes y perfectos, no te sorprendas; pero si con todo los hacemos lo más verosímiles (*eikótas*) habrá que alegrarse, recordando que yo, que hablo, y ustedes, mis jueces, tenemos una naturaleza humana, de modo que, respecto de esto conviene pronunciar un mito verosímil (*eikóta mûthon*) y no indagar más allá.

(Timeo 29b-d)

Timeo aclara en qué marco epistémico debe ser comprendido todo lo que sigue (esto es: cosmología, física, anatomía, fisiología, química, cromática, etc.). Incluso el lógos sobre los dioses y sobre la generación del universo deberá atenerse al mito verosímil. El mito no es algo relegado a los poetas sino a todos los que, de alguna manera, contribuyen al saber. La objeción contra poetas y sofistas que se esboza en el pasaje anterior, en *Timeo* 19b-e, es también muy diferente de la que se efectuaba en los textos de la madurez. Por un lado, se trata de una objeción más específica: el problema no es en absoluto que imiten sino qué eligen imitar y cómo son capaces de hacerlo. Tampoco se trata de que imiten sólo lo que los filósofos han establecido que es correcto y en el modo en que lo sancionaron ya en *República* II y III.

El problema de fondo es que ninguna teoría política (la de la *República* es denominada aquí, llamativamente, “mito”), ninguna ciencia física o natural, ninguna concepción del ser humano, puede prescindir de sus mitologías. Y estas mitologías son fundantes, digamos. El problema es quién, con qué herramientas y cómo habría de establecerlas. Pero el filósofo no tiene otra autoridad para enfrentarse a su creación teórica o discursiva y a su público, salvo la ventaja de una formación más sólida y la disposición a manifestarse no en general –como el sofista que “no habita nunca en casa propia”– sino a comprometerse con una elección política domésticamente (es decir, económicamente) determinada.

Cuando, ya finalizado el discurso cosmológico, tiene que referir en detalle la historia de la Atlántida, el personaje Critias se queja ante Sócrates y Timeo porque, dice, tiene por delante una tarea que exige “mayor benevolencia” que el orador anterior (Timeo) ya que el tema que a él le toca abordar (la elaboración mítica de la historia de la Atlántida) es más difícil que la cosmología antes pronunciada. Allí compara su situación con el miedo es-

pantoso del poeta que se encuentra frente a sus espectadores en el teatro y siente miedo por su suerte, y la de su criatura.

El filósofo sólo se expresa como artista

La segunda afirmación implícita en el comentario de Panofsky, “la filosofía platónica es ajena al arte”, resulta todavía más insostenible que la primera, si consideramos que esa “filosofía platónica” sólo se puede extraer de los diálogos: textos dramáticos, poéticos, en los que Platón introduce, a la vez, numerosas reflexiones críticas (sobre la persona del narrador, sobre géneros literarios, estructura dramática, eficacia narrativa, etc.). Se trata de piezas literarias que abordan un problema –¿qué relación existe entre las palabras y las cosas? ¿Es eterno el mundo? ¿Qué es el deseo? ¿Cómo se puede hacer una pólis más justa?– y lo desarrollan con las herramientas expresivas del arte dramático.

Los diálogos pueden recurrir al discurso directo, tal como se escribe un guión o un texto teatral, y otras veces –la mayoría– son discursos indirectos. La conversación puede darse entre amigos, rivales, amantes o viejos conocidos, y pone en juego las tensiones propias de los diferentes vínculos –el maestro y el discípulo, el ignorante y la celebridad académica, el amante despedido y su objeto de deseo– o de las diferentes personalidades: el frívolo, el farsante, el petulante, el ingenuo perpetuo. En ningún caso estas combinaciones resultan filosóficamente “inocentes”. Todos esos elementos juegan un papel a la hora de determinar –pocas veces es sencillo– la verdadera perspectiva del autor, es decir la propia “filosofía de Platón”. Podemos pasar ahora a comentar otra de las afirmaciones de Panofsky:

2. ...Así se comprende que casi todos los

posteriores –sobre todo Plotino– hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes “miméticas”, una condena general de las artes figurativas en cuanto tales.

Dejemos de lado el problema de cómo entendió Plotino la condena platónica de las artes miméticas. Detengámonos en la observación de Panofsky sobre estos ataques condenatorios. Siguiendo una lectura tradicional, esta afirmación enfatiza sólo el desprecio por la imagen y por la *mimesis* que opera por medio de imágenes. Por cierto, esta condena aparece en el *corpus* más frecuente y explícitamente, pero no agota el problema ya que la relación de Platón con la imagen (*eikón*), con la imitación (*mimesis*) por medio de ellas y con aquello que las imágenes permiten captar, tiene al menos dos facetas^{vii}.

Desde el punto de vista del estatuto ontológico de la imagen, es preciso distinguir una visión más negativa, manifiesta con claridad en *República* –las imágenes son copias devaluadas de las cosas– de otra más amplia, presente por ejemplo en *Timeo*: según este diálogo, todo lo que ha llegado a ser, todo lo que pertenece al mundo, esto es, al ámbito de lo que deviene, es una imagen. Desde el punto de vista de la jerarquía epistemológica o gnoseológica de la imagen, hay un tránsito no siempre suficientemente explícito pero sí verificable en los diálogos –asociado generalmente a la reflexión sobre el lenguaje–, que va transformando la concepción platónica y la lleva a distinguir imágenes de dos clases. Por un lado, el *phántasma* y por otro lado, el *eikón*; este último es el que se asume no como identificación con la cosa sino como su reproducción. El *eikón* permite señalar la distancia que existe entre la imagen y la realidad que esa imagen está representando (palabra y realidad, discurso y ser). El

vii> El llamado platonismo medio y el neoplatonismo heredarán este problema

y, cada uno a su manera, probarán diversos modos de insertarlo en su

recepción y modo singular de difundir el legado platónico.

phántasma, en cambio, pretende –como en un juego de prestidigitador– tomar el lugar de lo real, creando un efecto de ilusionismo y no de consciente reproducción. Un análisis filológico de Guido Turrini revela la distinción consciente que hace Platón de los términos de raíz *-phan-* de otro grupo de términos, también incluidos en la semántica de la imagen, que en cambio expresan una situación psicológica y epistemológica diversa: términos de raíz *eik* como *eikón*, *eikótos*, *eikastikós*, que designan la realidad positiva de la imagen y permiten vislumbrar detrás suyo la realidad del objeto imitado, sin desbaratar su íntima estructura^{viii}. El descubrimiento del carácter distintivo de esta imagen (y la pertenencia de la palabra al ámbito del *eikón*) permite a Platón romper la continuidad entre pensamiento mágico y técnica sofisticada y atribuir a la palabra –en tanto imagen– un rol positivo de instrumento de indagación sobre la realidad y de búsqueda de la verdad.

El filósofo, como un artista, pide clemencia

Platón suele referirse a las artes plásticas o a los artistas conocidos en su tiempo para ilustrar otra cosa. En el *Menón*, las estatuas de Dédalo provocan un efecto tan real en su movimiento que hay que “enlazarlas” para que no se escapen; Zeuxis pinta animales vivos como los políticos en el *Gorgias*; las esculturas de Fidias –se dice en el *Protágoras*– han hecho de él un hombre reconocido popularmente como modelo en su oficio y permiten adivinar una destreza específica. En otros casos, la tarea artística es utilizada como modelo teórico para explicar cosas más difíciles (o imposibles), como el origen del universo: según se afirma en el *Filebo*, en el *Sofista* y en el *Timeo*, el

mundo es obra de un dios artesano que, como un pintor o escultor, mira su modelo y confecciona su obra tratando de hacerla lo mejor posible (en cuanto a su semejanza y a su desemejanza respecto del modelo). Pero en el significativo pasaje del *Critias* al que ya nos referimos antes, cuando Critias pide benevolencia a su auditorio porque tiene que comenzar a narrar la historia de la Atlántida, encontramos a las artes plásticas y poéticas ilustrando la conciencia platónica de que toda palabra es una imagen^{ix} –ya sea que se trata de la palabra poética o filosófica– y a la vez suscitando una reflexión mucho más aguda sobre la relación entre poesía y filosofía.

Como tú, Timeo, al principio, cuando pediste excusas porque ibas a hablar de temas importantes, solicitaré lo mismo ahora y creo que merezco obtener una indulgencia aún mayor en los temas que he de tratar. Aunque estoy prácticamente seguro de que voy a hacer una petición pretenciosa y más descortés de lo debido, es preciso que la haga. Pues, ¿quién se atrevería a afirmar sin cordura que tu exposición no ha sido acertada? Sin embargo, yo, de alguna manera, debo intentar demostrar que, por ser más difícil lo que voy a tratar requiere una benevolencia mayor. Ciertamente, Timeo, cuando se dice a los hombres algo acerca de los dioses, es más fácil dar la impresión de hablar con suficiencia que cuando se nos habla sobre los mortales. En los temas ignorados por el auditorio, su inexperiencia y su completa ignorancia en ese campo facilita enormemente la tarea al que va a exponer algo acerca de ellos. Sabemos que así es nuestra disposición respecto de los dioses. Acompáñenme en el siguiente razonamiento para que les muestre con mayor evidencia lo que quiero decir. *Todo lo*

que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación (mímesis te kaí apeikasía). Consideremos la representación pictórica de cuerpos divinos y humanos desde la perspectiva de su facilidad o dificultad para dar a los espectadores la impresión de una imitación correcta, y veremos que en el caso de la tierra, las montañas, los ríos, el bosque, todo el cielo y todo lo que se encuentra y se mueve en él, en primer lugar, nos agrada si alguien es capaz de imitar algo con un poco de exactitud. Además, como no sabemos nada preciso acerca de ellos, ni investigamos ni ponemos a prueba lo pintado, nos valemos de un esbozo impreciso y engañoso. Contrariamente, cuando alguien intenta retratar nuestros cuerpos, como percibimos claramente lo deficiente a causa de la continua familiaridad de nuestra percepción, nos volvemos duros jueces del que no ha logrado una semejanza total. Es necesario comprender que lo mismo sucede con los discursos: que nos agradan los temas celestes y divinos, incluso cuando son expuestos con escasas verosimilitud, pero que analizamos minuciosamente los mortales y humanos.

(*Critias* 106b-107d; el subrayado es mío).

En este pasaje la tarea del filósofo aparece mezclada con la del poeta trágico y la del pintor. Platón reflexiona aquí a la vez sobre la filosofía como un arte y sobre el arte de la crítica. El público es mucho menos exigente cuando escucha el retrato de cosas remotas, mientras que agudiza sus objeciones cuando se trata de asuntos que conoce o cree conocer. La reticencia de Critias y su temor frente al auditorio pueden entenderse como una crítica al poeta filósofo que pretende tener la última y más autorizada palabra sobre cosas en las cuales es imposible pronunciarse con absoluta verdad. Platón parece reflexionar también aquí, como en *Timeo* 29b-d, sobre la difícil tarea de la filosofía en tanto “imitación de asuntos divinos y humanos”, y puede estar haciendo así conscientes estas

dificultades, aun su propia dificultad para llevar a cabo hasta el final la imitación de hombres en acción (¿no es ésta, precisamente, la definición aristotélica del mito que es la base de la tragedia?).

A la vez, ésta parece ser también una reflexión sobre la dificultad del “realismo” en cualquier imitación (pictórica, dramática o filosófica). Es mucho más difícil ser *realista* sobre los asuntos humanos que presentar una imitación incoherente (aun disfrazada de discurso vanguardista de alta complejidad especulativa), porque en ésta última “no analizamos ni ponemos a prueba lo pintado” mientras que en la pintura *realista* de acciones humanas, “nos volvemos duros jueces de quien no ha logrado una semejanza total” puesto que aquí “analizamos minuciosamente” la imitación y enseguida “percibimos claramente lo deficiente”. Las artes miméticas –plásticas y escénicas– no sólo no son condenadas en tanto tales sino que nos dan la pauta exacta de las dificultades que encierra toda tarea filosófica.

3. Al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis*.

La suposición de que Platón aplica como medida del valor de la obra artística el concepto extraño a ella de la verdad conceptual (su concordancia con las Ideas) puede corresponder, en buena medida, a la visión de las artes y su relación con los distintos grados de ser de lo real tal como esto se planteaba en *República*. Allí, siguiendo el curso de la alegoría de la línea, Platón afirma que, dentro de los dos ámbitos que conforman la realidad –el alto de las ideas y el bajo de las cosas materiales, con sus gradaciones internas en cada caso– las imágenes

viii> Guido Turrini “Contributo all’analisi del termine *eikos*”, *Acme*, 1979.

ix> Aquí aparece *mímesis*, imitación, o sea el ejercicio que consiste en organizar las palabras o imágenes en un relato con sentido.

constituyen el estamento inferior del ámbito más bajo. Y, siguiendo el tipo de análisis utilitario de las artes –al servicio de la educación y la edificación de la pólis–, resulta que las producciones de los artistas, imágenes de imágenes, se alejan “tres grados de la realidad”, como ejemplifica un conocido pasaje de *República* X que alude al pintor, al carpintero, a la cama y a la “idea de cama”, siendo el primero quien más distancia toma, con su pintura de una cama, de la fuente verdadera constituida por la idea. El carpintero lo supera porque sabe al menos cómo construir una cama material. En el marco de ciertos pasajes de *República* es posible que el criterio de una Idea de Cama sirva para medir la precisión e idoneidad del pintor, ya sea que esta comparación se tome en serio o un poco burlescamente (como han entendido algunos comentaristas). Pero ni la ontología ni la reflexión acerca del lenguaje expuestas en los diálogos de vejez (en el *Timeo*, en el *Sofista*) permiten aplicar las Ideas o cierta verdad conceptual como medida de la producción mimética. Tal como hemos visto antes, a partir de *Timeo* 29b-d, es evidente que existe una adecuación o proporción entre los discursos y aquello que reproducen o interpretan, por lo tanto no son las Ideas la medida omnipresente de los distintos modos de producción imitativa. Desde ya, no lo son en el plano discursivo, ni tampoco en el plano de la creación de historias o mitos. En *Timeo*, cuando Critias explica por qué se le ocurrió que la historia de la Atlántida podía adecuarse al deseo de Sócrates de ver en movimiento aquel cuadro estático de la *República*, afirma:

Ayer, mientras estabas hablando de la organización política y de los hombres que decías, me sorprendí acordándome precisamente lo que estoy contando ahora [el relato que hizo Solón de la Atlántida] y entendiendo en qué medida maravillosa, por un azar providencial, la mayor parte de tus palabras

podían ser compartidas con las de Solón. (...) Y pensé que íbamos a poder arreglarnos con la dificultad más grande en estos casos: o sea, encontrar un relato conforme con lo que se pretende. (...) A los ciudadanos y a la ciudad que ayer tú describiste como en una ficción (*hos en mûthoi*) los trasladaremos a esta realidad y vamos a suponer que aquella ciudad es ésta y diremos que los ciudadanos en los que pensabas [en la *República*] eran de verdad nuestros antepasados de los que hablaba el sacerdote egipcio. Armonizarán perfectamente y no erraremos si decimos que eran precisamente ellos los hombres que vivían en aquel tiempo. Distribuyéndonos una parte cada uno, intentaremos todos juntos, en la medida de lo posible, devolverte lo adecuado a lo que propusiste. Pero debemos examinar, Sócrates, si nuestro relato es apropiado o si debemos sustituirlo por algún otro.

(*Timeo* 25b-26d)

El pasaje permite entender la fábula histórico-política de la Atlántida como una ficción (así traduje aquí *mûthos*) cuyas reglas de producción y legitimación no descansan en las Ideas sino, a lo sumo, en la capacidad de “armonizar” esa ficción con una teoría –en este caso, la teoría sobre la mejor organización política– que los interlocutores están dispuestos a defender argumentalmente. El final del texto establece, por otra parte, el carácter provisional de la construcción y precisa que el criterio para establecer su adecuación es en buena medida convencional, y depende del propósito de los que requieren ese mito. El problema de la belleza intrínseca del mito no se plantea aquí: la eficacia y pertinencia de la ficción reposa en su adecuación a otra construcción teórica o discursiva, pero, en cualquier caso, no obedece al parámetro rígido de una o más Ideas.

La filosofía como una bella ficción

La belleza en las artes imitativas como algo

independiente de la existencia de un paradigma aparece, sin embargo y, de manera incidental, en un pasaje de *República* que algunos autores vincularon con el texto que acabamos de ver*. Glaucón le pide a Sócrates que lo convenza a él y a los demás de que el esbozo teórico de esa organización política planteada “es posible” (o sea, es plausible de ser llevado a la práctica) y “cómo será posible”. Sócrates no va a dar la explicación persuasiva que espera Glaucón y, en cambio, para salir del entuerto sugiere la noción de una verdad poética que no precisa en absoluto mostrar la existencia de su paradigma:

–Cuántas más excusas presentes –dijo–, menos podrás escapar de nosotros para no explicar cómo es posible que surja esta organización política. Así que habla y no pierdas el tiempo.

–Entonces –dijo yo– primero es necesario recordar que nosotros llegamos hasta aquí investigando cómo son la justicia y la injusticia.

–Es necesario, ¿y qué pasa con eso? –dijo.

–Nada. Pero si descubrimos qué es la justicia, ¿también consideraremos que es necesario que el hombre justo no difiera en nada de ella, sino que sea absolutamente idéntico a la justicia? ¿O nos conformaremos con que esté lo más cerca posible de ella y participe de ella más que los demás?

–Así estaremos conformes –dijo.

–Por consiguiente, puesto que buscábamos un modelo, estábamos investigando qué es la justicia en sí y cómo es el hombre perfectamente justo, si es que existe, y a su vez la injusticia y el hombre más injusto para que, mirando hacia ellos se nos mostrara la felicidad y su contrario y estuviéramos forzados a acordar entre nosotros que quien fuera más similar a cada uno de ellos tendrá

la suerte más similar, y no para indicar que estos modelos puedan existir.

–Es cierto– dijo.

–¿Crees que vale menos un buen pintor que, tras pintar un modelo como si fuera el más bello de los hombres y diseñar adecuadamente todos sus rasgos no pueda probar que es posible que un hombre así exista?

–No ¡por Zeus! –dijo.

(*República* 472a-d)

Es evidente que los paradigmas a los que aquí se refiere Sócrates, tanto el modelo de justicia buscado por los interlocutores de la *República* que apunta a establecer una ciudad justa y de qué modo deben ser los hombres perfectamente justos que van a habitarla, como el modelo que pinta el pintor, son ambos *creaciones*, puesto que ninguna de las dos cosas “existen”. En cambio las Ideas –como condiciones previas a todo pensar, a todo imitar, a todo juzgar– son, para Platón, lo existente en grado sumo. Para señalar que la filosofía es una “ficción”, una construcción imitativa, cuyo trazado no es en nada menos importante que la demostración de la existencia misma del objeto de imitación, Platón ha tenido que poner de relieve su concepción de la pintura como invención del artista al margen de la presencia o existencia de su modelo. Así el pintor aparece produciendo imágenes pero no es mero imitador de objetos que se le presentan a los sentidos o a la razón y que lo ciñen a la vez a criterios fijos y resultados superfluos. La misma concepción aparece en la *Poética* de Aristóteles. En el pasaje 1461b14 de esa obra Aristóteles dice: “Quizás sea imposible que existan hombres como los pintó Zeuxis. Pues –se responderá– es mejor, ya que se debe sobrepasar al modelo”. Se sobreen-

* Entre esos autores se encuentra Michael Erler, cfr. su: “Idealità e storia. La

cornice dialogica del *Timeo* e del *Crizia* e la *Poetica* di Aristotele”, en *Elenchos*, 1998.

Plotino y los múltiples rostros de lo bello

tiende que Zeuxis no los pinta a los hombres como son sino como deben ser^{xi}. La imitación del pintor no es mera reproducción o ilusionismo sino la creación de una obra (en el pasaje de *República* 472d se la llama paradigma) autónoma.

Platón y el arte *sui generis*

Por cierto, el reconocimiento de la independencia del artista respecto de la presencia o existencia del modelo no llega a constituir –como bien indica Panofsky– la base para una estética de las artes imitativas como campo espiritual *sui generis*, es decir, medido exclusivamente por algo que pertenece a su propio género. Platón seguramente no admitiría esto: ni el arte ni la filosofía ni ninguna disciplina humana puede constituirse en campo espiritual *sui generis*. Pero esto no es porque las artes no tengan ciertas reglas de composición interna. Ni porque los artistas sean meros repetidores de un original eidético incapaces de vislumbrar otra verdad sin reflejos. Ni porque Platón desprecie como tal a la imitación y a las artes imitativas. Ni porque las artes deban ser medidas por una “verdad conceptual”. En las páginas finales del *Banquete*, cuando Diotima procura explicar a Sócrates “los asuntos del amor” (205b-212c), se dice que,

al igual que los amantes respecto del *eros*, los poetas acapararon para sí el uso de la palabra *poíesis*, que significa producción. Sin embargo, el argumento de Diotima revela que la actividad amorosa y erótica por excelencia –es decir, “el deseo de generación y procreación en la belleza”– se efectúa tanto por medio del cuerpo como por medio del alma, de manera que poseídos por *eros* deberían llamarse también los poetas, legisladores y filósofos. Cada uno de ellos, como el “amante según el cuerpo”, lleva a cabo una auténtica creación en la que se combinan el elemento completamente singular (el deseo personal, instintivo e irrefrenable) y la necesaria proyección hacia *algún otro* (su destinatario particular y los destinatarios casuales; los contemporáneos a quienes se dirige específicamente una creación y la posteridad que la celebra). Así, por la misma razón que no existe el arte por el arte mismo (Platón podría coincidir con Umberto Eco en la burla de los poetas que dicen *escribir para sí mismos*: “Lo único que uno escribe para uno mismo es la lista del supermercado”), no hay tampoco ningún campo espiritual *sui generis* puesto que, en la perspectiva platónica, la proyección del propio deseo hacia otro es un deseo de inmortalidad. Y ésa es la medida última del destino mortal.

xi> Según explica el atento cometa de Eduardo Sinnott en su propia versión castellana de la obra (*Poética*, Buenos Aires, Colihue, 2005).

N. de la A.: Las traducciones de los textos citados del *Timeo* son propias, las de *República* han sido tomadas –salvo algunas expresiones más bien aisladas– de la edición de M. Divenosa y C. Mársico (Buenos Aires, Losada,

2005), las del *Critias* corresponden a la edición de F. Lisi (Madrid, Gredos, 1992) y las del *Gorgias* son modificaciones mías de la vieja edición de A. Cappeletti (Buenos Aires, Eudeba, 1967).

Pablo Maurette (*)

Una de las figuras más relevantes de la tradición filosófica griega, Plotino (ca. 204 d.C.-270 d.C.) fue pionero de una escuela a la que hoy conocemos como “neoplatonismo”, según la denominó la historiografía del siglo XIX.

Plotino ofreció en algunos pasajes de las *Enéadas*, extractos de los cuales fueron traducidos por Pablo Maurette para este artículo, una alternativa al dilema estético al que había llegado el platonismo. Las *Enéadas* es una obra compuesta por 54 tratados que su editor Porfirio ordenó temáticamente en seis grupos de nueve *Enéadas* cada uno.

Plotino llegó a la Roma decadente de mediados del siglo III d.C. luego de una accidentada expedición por el cercano Oriente. En Alejandría, donde estudiaba filosofía bajo la égida del enigmático Amonio Saccas, se enteró de que el emperador Gordiano III estaba preparando una expedición para reforzar las fronteras orientales del imperio, amenazadas por los sasánidas desde la orilla Este del Eufrates. Ávido de aventuras y con la ilusión de conocer de primera mano la filosofía de los persas y de los indios (aparentemente planeaba llegar hasta la India), Plotino se unió a la expedición y, dado que provenía de una familia noble, marchó entre la comitiva más cercana al emperador. Sin embargo, antes de llegar a la Mesopotamia el emperador fue asesina-

do por orden de su jefe de guardia, Felipe el Árabe, y Plotino debió huir despavorido. Así llegó a Antioquía, en el norte de la actual Siria y desde allí viajó a Roma. Los biógrafos de Plotino, Porfirio y Eunapio, no especifican cómo fue su camino hasta Roma. Posiblemente se detuvo en Atenas, ansioso por visitar la Academia Platónica, quizás peregrinó a Delfos para consultar el oráculo o acaso atravesó el Peloponeso hasta llegar a Olimpia y encontrarse frente a la más maravillosa de las esculturas jamás producidas, el Zeus de Fidias. Pero no podemos estar seguros de su recorrido. Lo primero que nos dice de él su discípulo, biógrafo y editor Porfirio es que Plotino era un hombre que parecía avergonzarse de estar en un cuerpo y que, en consecuencia, no permitía que se pintaran retratos ni se esculpieran bustos de él. “¿No es suficiente cargar con esta imagen de la cual nos ha recubierto la naturaleza que además hay que permitir que a partir de ésta quede otra imagen más duradera, como algo digno de ser contemplado?”

Con su platonismo ortodoxo, Plotino considera que el cuerpo, por ser una entidad material, es una imagen, un fantasma. No es verdadero, es cambiante, corrompible, ciclotímico y nocivo para el alma, una entidad inteligible cuyo destino son las altas bóvedas de la escala ontológica. El alma está encerrada en él, prisionera en una oscura cárcel de carne y su tarea es desentenderse lo más posible de las imágenes que componen este mundo material. Si se obsesiona con ellas, como Narciso con su imagen reflejada en las aguas del río, caerá

(*) Pablo Maurette se licenció en Filosofía en la UBA con una tesis sobre el problema del mal en Plotino. Obtuvo

un Master of Arts en la Universidad de Londres con una tesis sobre Porfirio y el Mitraismo.

a los abismos oscurísimos del mal y se ahogará en el barro de la materia. Queda claro a partir de estas consideraciones tan duras que Plotino no podía aceptar el arte figurativo como una forma legítima de belleza. Como buen platónico, consideraba que la belleza era una cuestión propia de las realidades inteligibles, nunca de las sensibles. Un cuerpo es una copia material de algo trascendente, de modo que un retrato es la copia de una copia, algo que nos aleja de lo real en vez de acercarnos. Muchos siglos más tarde Walter Benjamin problematizaría la cuestión del original y la reproducción, en términos muy diferentes, pero movido por una mezcla de angustia, indignación y hastío ante la copia bastante similar a la que debía sentir Plotino. Animado por este espíritu de platonismo estricto y de ascetismo estético, Plotino hubiera de buen grado echado a los poetas de la ciudad-estado griega, la *pólis*. Desgraciadamente la *pólis* se había convertido en metrópolis y poetas ya no quedaban en Roma. Habían desaparecido hacía tiempo junto con el progreso y las buenas costumbres. Por eso, en la flamante escuela de filosofía que desarrolló, Plotino se dedicó, por primera vez en su vida, a esbozar algunos tratados especulativos. No sabía escribir bien, tampoco le gustaba demasiado poner sus reflexiones por escrito. Su prosa es seca y atolondrada, a veces parece incluso el fluir de una conciencia dialógica, pero tiene algunos momentos de una belleza sublime. El primer tratado que escribió es el tratado acerca de lo bello. En los pasajes que traduzco a continuación se verá claramente expuesta esta concepción tan platónica de la belleza.

Plotino sobre la belleza

Lo bello se da mayormente a la vista y al oído en la combinación de las palabras y de la música en general: son bellos, en efecto, las melodías y los ritmos. Si subimos a par-

tir de las sensaciones hacia un estadio más elevado encontraremos las ocupaciones, las actividades, las maneras de ser y las bellas ciencias; y está también la belleza de las virtudes. Demostraremos ahora si existe una belleza anterior a éstas.

Pero, ¿qué es lo que ha hecho que los cuerpos resulten bellos a la vista y que el oído se preste a la belleza de los sonidos? ¿Por qué cuanto se relaciona directamente con el alma es bello? Acaso todo lo que es bello lo sea de acuerdo con una sola, con una misma belleza. O acaso se trate de bellezas diferentes: una la del cuerpo, otra la de las demás entidades. Pero entonces, ¿qué son éstas y qué es su belleza? Algunos seres, como los cuerpos, son bellos no por su propia sustancia, sino porque participan de algo, mientras que otros son bellos en sí mismos, como sucede con la esencia de la virtud. Por el contrario, los cuerpos a veces parecen bellos, otras parecen feos, como si el ser del cuerpo fuese diferente del ser de lo bello. Entonces, ¿de qué se trata esta belleza presente en los cuerpos? A esto debemos dedicarnos ahora.

¿Qué es aquello que mueve la mirada del espectador, lo atrae hacia sí e incita la alegría de la contemplación? En caso de develar esto podremos usarlo como plataforma para la contemplación de otras bellezas superiores. De una manera o de otra todos sostienen que la belleza consiste en la simetría entre las partes y la simetría entre las partes y el conjunto; a esto se le agrega lo vistoso de los colores. Así, en estos seres y en todos los demás, la belleza consistiría en su simetría y medida. Para ellos el ser bellos no será simple, sino necesariamente compuesto. Luego el conjunto será bello, pero sus partes, si se las toma particularmente, no serán bellas más que en su unión.

Claro que es preciso que las partes sean bellas para que sea bello el conjunto: ¡una cosa bella no está compuesta de cosas feas! Todo lo que contiene deberá ser bello.

Además, de ser esto así, los colores bellos o la luz del sol estarían vacíos de belleza por ser simples y carecer de las partes que logran la bella simetría. Y el oro, ¿de qué modo es bello? Y la incandescencia de los astros que se ven de noche, ¿de qué modo es bella? Del mismo modo se cancela la posibilidad de que sea bello un sonido simple, cuando es cierto que aquellos sonidos que forman parte de una belleza compuesta son todos bellos en sí mismos. Y cuando el mismo rostro, siendo siempre idéntica su simetría, nos parece a veces feo y a veces hermoso, ¿no estaremos obligados a afirmar que la belleza que se da en las proporciones difiere de las proporciones y que el rostro bien proporcionado es bello por otros motivos? (...)

¿En qué se parecen las cosas bellas de aquí y aquellas superiores? Si se parecen es porque son similares, pero ¿cómo? ¿De qué manera éstas y aquéllas son bellas? Digamos que son bellas porque participan de una idea. Toda cosa vacía de forma y destinada a recibir una forma y una idea es fea y ajena a la razón divina hasta que no participa de una razón o de una forma: y en esto consiste la fealdad absoluta. Todo lo que no está dominado por una razón o una forma es feo, porque en eso la materia no ha recibido en sí los datos de la idea. Vemos así que la idea al acercarse también ordena, poniendo juntas las diferentes partes del ser y las reduce a un conjunto armonioso y logra una unidad mediante su concordia, puesto que ella es una y porque el ser que ella informa debe ser uno, de la misma manera en que puede ser uno un ser compuesto de partes. Así, la belleza reside en este ser al reconducirlo a la unidad y se da a todas sus partes y al conjunto. (...)

Con respecto a las bellezas más elevadas, aquellas que la sensación no puede percibir y que solamente el alma ve y juzga sin los órganos sensoriales, es necesario que

volvamos a subir, más alto esta vez, y las contemplemos abandonando la sensación de aquí abajo. Del mismo modo que no se puede hablar de las bellezas sensibles si no se las ha visto o percibido como bellas, si por ejemplo uno es ciego de nacimiento, igualmente sucede con la belleza de las ciencias, de las artes y de otras cosas similares. Si no se aprehende esta belleza, si no se representa uno el aspecto bello de la justicia y de la templanza, si no se sabe que ni el lucero del alba ni el lucero del ocaso son tan bellos como las virtudes, nada se podrá decir al respecto. Este tipo de entidades bellas sólo pueden ser contempladas por el alma. Quienes las ven experimentan alegría, estupor, conmoción, algo mucho más fuerte que en el caso anterior, porque al verlas las tocan. Éstas son las emociones que suelen surgir cuando se toma contacto con lo bello: estupor, maravillosa alegría, deseo, amor y un terror acompañado de placer. Pero es posible experimentar esto –y el alma lo experimenta– también respecto de cosas invisibles. Toda alma experimenta esto, pero especialmente aquella que se ha enamorado. Así, todos ven la belleza de los cuerpos, pero no todos la sienten con la misma intensidad como los que se llaman a sí mismos enamorados. (...) Sin embargo, cuando el alma lleva una vida dominada por el mal que en ella se ha mezclado, a la manera de una muerte, ya no ve las cosas que un alma debe ver y no tiene ya la posibilidad de permanecer en sí misma porque se ve continuamente arrastrada hacia lo exterior, lo inferior y lo oscuro. Impura, arrastrada de aquí hacia allá por la fascinación con los objetos sensibles, reteniendo en sí muchos elementos corpóreos mezclados, llenándose de materia y de una forma diferente de ella, así es como se modifica como consecuencia de la mezcla con lo exterior. A la manera de un hombre que cae en un lodazal o en un pantano y la belleza que lucía antes se vuelve indistinguible pues ya no se ve más que el lodo

que lo ensucia. La fealdad ha tomado posesión de este hombre a través de un elemento extraño y si él quiere volver a ser bello se debe ocupar de limpiarse para volver a ser como era antes.

Diremos que la fealdad del alma viene de esta mezcla, de esta fusión, de esta inclinación hacia el cuerpo y hacia la materia. En el alma la fealdad consiste en no ser ni pura ni clara, así como en el oro la fealdad consiste en estar sucio y lleno de tierra. Una vez que ésta se limpia, el oro queda bello porque se lo separa de otras materias y se lo deja solo. Del mismo modo, el alma separada de los deseos que posee por obra y gracia del cuerpo, al cual está unida de manera demasiado estrecha, liberada de las pasiones, purificada de aquello que contiene cuando está unida a la materia y dejada sola, abandona la fealdad que le viene de una naturaleza diferente a la suya. (...)

Es por ende necesario volver a subir hacia el Bien al que toda alma aspira. Si alguien lo ha visto, sabe de qué hablo, sabe cuán bello es. El Bien es deseado y hacia él tiende el deseo, pero sólo lo alcanzan quienes se elevan hasta lo más alto, quienes vuelven hacia él y se despojan de las vestimentas usadas en el descenso, al modo de quienes suben hacia los santuarios en los templos, que deben purificarse abandonando la vestimenta normal y proceder desnudos hasta que, luego de haber abandonado en la subida todo lo que resulta ajeno a Dios, sólo vean en su aislamiento y en su simplicidad y pureza el ser del cual todas las cosas dependen y hacia el cual todas las cosas miran y gracias al cual son, viven y piensan: Él es causa de la vida, de la inteligencia y del ser. Y quien lo viese, ¿qué amor no experimentaría en el deseo de unírsele? Y ¿cómo no habría de estar acompañado su estupor de placer? De hecho, quien aún no lo ha visto puede tender a él como hacia cualquier bien, pero quien lo ha visto deberá amarlo por su belleza y será invadido por una con-

moción y por un placer, estupefacto e inmutable, y lo amará con amor verdadero y reirá frente a las pasiones que consumen y a los otros amores y despreciará las engañosas bellezas de antes. Esto experimentan quienes han encontrado las formas divinas o daimónicas, pues ya no persiguen la belleza de los otros cuerpos. Pero, ¿qué experimentaría quien viese lo bello en sí, en toda su pureza y no aquel que es un compuesto de carne y de cuerpo, sino aquel que siendo puro no está ni sobre la tierra ni en el cielo? Todas las demás bellezas son adquiridas, mezcladas y no primitivas; y provienen de Él. Si se pudiese ver esa belleza que dispensa la belleza a todas las cosas y que la da permaneciendo en sí sin recibir nada, y se pudiese permanecer en esta contemplación gozando de Él, ¿de qué otra belleza se tendría necesidad? Él es, en efecto, la primera belleza, la belleza verdadera que hace bellos y amables a sus amantes. (...)

¿Cuál es entonces el modo, cuál es el mecanismo, cómo podremos ver esta belleza insólita que permanece dentro del santuario sin salir para que no la vean los profanos? Quien pudiera haber que vaya y la siga en su interioridad abandonando la visión de los ojos y que no se vuelva hacia el esplendor de los cuerpos como antaño. Es importante que quien vea la belleza de los cuerpos no corra hacia ellos, sino que sepa que no son más que imágenes, huellas, sombras y que huya hacia la Belleza de la cual ellos son imágenes. Si en cambio uno fuese al encuentro de los cuerpos para apresarlos, como si de realidades se tratase, se produciría algo similar a lo que sucedió a aquel que quiso aferrar su bella imagen reflejada en las aguas –como trata de enseñarnos, me parece, cierto mito– y al inclinarse hacia la correntada, desapareció. De la misma manera, quien tiende a las bellezas corpóreas no con el cuerpo sino con el alma, se precipi-

tará hacia las terribles y tenebrosas profundidades con la inteligencia y vivirá en el Hades ciego, compañero de las sombras. ¡Huyamos entonces hacia la patria amada! Éste es el consejo más verdadero que puedo dar.

Pero, ¿qué tipo de fuga es ésta? ¿Cómo haremos para ascender? Odiseo relata haber huido de la maga Circe y de Calipso tratando de darnos a entender, según mi opinión, que no deseaba permanecer allí aunque viviese en medio de placeres visuales y bellezas sensibles de todo tipo. Nuestra patria es de donde venimos y allá arriba está nuestro Padre. ¿Qué son este viaje y esta fuga? No hay que hacerlo con los pies, porque estos nos llevan siempre de un lugar a otro, tampoco hay que preparar coches o naves. Hay que desentenderse de todo esto y no mirar más, sino que trocando la visión corpórea por otra, debemos ejercitar aquella facultad que todos tenemos, pero que pocos usan. (...)

Pero, ¿cómo se ve cuán buena es el alma cuando posee lo bello? ¡Vuelve hacia ti mismo y mira! Y si aún no te ves bello haz como el escultor que debe hacer bella a su estatua y quita, rasca, lija y limpia hasta que se manifiesta el rostro bello en la estatua. Al igual que él debes tú quitar lo que está de más, enderezar lo que está doblado, limpiar lo que está sucio para que la obra sea luminosa; no dejes de esculpir tu propia estatua hasta que resplandezca en ti el divino brillo de la virtud y hasta que no veas a la templanza sentada en su trono sagrado. (...) El ojo no podría jamás ver el sol si no fuera ya de antemano similar al sol y el alma no podría ver lo bello si no fuese bella.

(Extraído de Plotino, *Enéada I*, 6)

La fuente para las traducciones que ofrecemos aquí es: Plotini, *Opera Editio Minor* (Henry, P.-Schwyzer H.R.), Oxford, 1964-1982, tres volúmenes. Una edición completa de toda la obra en

castellano es: Plotino, *Enéadas* (traducción de Jesús Igal), Madrid, Gredos, 1982-1998, tres volúmenes.

La belleza como metáfora

La clave para entender este texto de Plotino está en el concepto de anagogía. La anagogía es el proceso mediante el cual el alma se desentiende de los cuerpos y de su propio cuerpo y así, “entrenándose en la muerte”, como decía Sócrates, inicia un ascenso hacia las esferas ontológicas donde habitan los seres inteligibles, la Inteligencia divina que ordena todas las cosas y, por detrás de ella, Dios mismo. Plotino está intentando aquí exhortarnos a una huída de este mundo hacia Dios, que es la patria amada. Todos tenemos la capacidad de ejercitar este sentido divino que es la visión intelectual, todos tenemos el ojo del alma que es el único capaz de contemplar las ideas, sin embargo la mayoría de nosotros no lo sabe. El camino de ascenso es la vía del místico y para finalmente unirnos a Dios en un estallido de luz inteligente es preciso que primero abandonemos este mundo ficticio, en el cual todo pasa y nada queda.

Las cosas que consideramos bellas no lo son sino en sentido metafórico, es decir porque refieren a otra cosa que les es anterior y que es ontológica, moral y estéticamente superior a ellas. El mundo sensible es similar a un lodazal que no hace más que ensuciarnos, recubrirnos de barro. El alma tiene que limpiarse, desnudarse y sólo así, seráfica e inmaculada, podrá elevarse y volver a su hogar. Al igual que Ulises, el hombre es un expatriado, un exiliado ontológico que sobrevive en un mundo que le es ajeno. La prueba de esto es su alma bella atrapada en el cuerpo corrompible, que la distrae y la fija con grilletes a la materia. El peligro de esta filosofía es acabar despreciando el mundo. Despreciarlo por mendaz, por sucio, por pernicioso. Si todo lo que nos rodea no es más que un espejismo, si este mundo es un muladar, ¿cómo es

posible que haya sido producto de la voluntad de un Dios que es puro bien y pura belleza? Si todas las cosas bellas que vemos, que degustamos, que olemos, que tocamos, que escuchamos son ficciones fútiles, ¿por qué nos arrebatan y nos sumen en un placer desinteresado y cándido, por qué nos llenan de puro gozo y nos inyectan amor por la vida y por el mundo, por qué son tan intensas y tan plácidas? Son copias de una belleza superior, es cierto, son embajadoras en la tierra de bellezas mucho más sublimes en los cielos. Pueden –y esto ya lo sabía Platón– hacer las veces de escala que nos permite comenzar a subir. Pero no dejan de ser meras copias, bellezas de segunda, o tercera, o incluso de cuarta categoría.

Sin embargo en un tratado más tardío, Plotino expone una visión de la belleza un tanto diferente, más orientada a rescatar la belleza del mundo, más humana y menos divina se podría decir.

Plotino: una nueva visión de la belleza

Dado que afirmamos que quien logre contemplar la belleza inteligible y captar la belleza del Intelecto divino podrá también intuir al Padre de la Inteligencia, que se encuentra más allá de la Inteligencia, tratemos de ver y de convencernos a nosotros mismos hasta dónde se puede hablar de asuntos tan altos y de qué manera se puede contemplar la belleza del Intelecto y de su mundo inteligible.

Pensemos en dos bloques de mármol. Uno al lado del otro, uno ríspido, no trabajado y el otro que ha sido labrado por un artista y se ha convertido en la estatua de algún dios o de algún hombre. De un dios, como de una Gracia o de una Musa; de un hombre, pero no de un hombre cualquiera, sino de un hombre a quien el arte haya recubierto de alguna belleza. Resulta evidente que el mármol que ha recibido la belleza de la forma gracias al arte no es bello porque sea piedra (pues de ser así, también el otro

bloque de mármol sería bello) sino gracias a la forma de la que lo recubre el arte. Esta forma no estaba en la materia sino en la mente del artista antes de penetrar el mármol. Y estaba en el artista no porque éste tenga manos u ojos, sino porque este artista participa del arte. Entonces esta belleza estaba en el arte y era muy superior. Pero no es en realidad esta belleza que está en el arte la que desciende e informa la piedra (esta belleza permanece inmóvil), sino una diferente, inferior a ésta; y ni siquiera ella permanece pura ya que la piedra no se lo permite. (...)

La obra de arte, cuanto más se acerca a la materia y adquiere extensión, pierde fuerza con respecto a la belleza que reside en lo Uno, puesto que todo lo que se desparrama hacia fuera se separa de sí: la fuerza si se trata de fuerza, el calor si se trata de calor, la potencia si se trata de potencia y la belleza si se trata de belleza. Todo hacedor debe ser superior, en sí y por sí, a su obra, porque el músico hace música, y no no-música, y la música sensible es un producto de la música que le es anterior. Quien desprecia las artes porque son meras imitaciones de la naturaleza, debe recordar que también la naturaleza imita otra cosa. Además hay que recordar también que las artes no sólo imitan las cosas que se ven, sino que se elevan hasta las ideas, de las cuales se deriva también la naturaleza. Las artes producen muchas cosas por sí solas, pues le agregan a lo que ya ha producido la naturaleza obras que a ésta le faltaban, y esto sucede porque poseen en sí la belleza. De este modo, Fidias hizo a su Zeus sin tener en cuenta nada que fuese sensible, sino que lo captó bajo la forma que el dios adoptaría, si quisiese aparecerse a nuestros ojos. (...)

Dado que el Intelecto divino es por sobre todo bello en su totalidad y completitud, hasta tal punto que ninguna de sus partes

carece de belleza, ¿quién se atrevería a decir que no es bello? (...) Si él no es bello, ¿quién lo será? De hecho, Aquel que es anterior a él no quiere ser bello; ciertamente sólo aquello que se hace presente a la vista en primer lugar, por ser forma y espectáculo para el Intelecto, puede ser mirado. Por esto es que también Platón muestra al Demiurgo satisfecho por la obra realizada, y con esto quiere decir que la belleza del mundo es absolutamente digna de admiración.

Cuando mira un objeto modelado a imagen de otro, no puede evitar volver la mirada hacia el modelo en base al cual ha sido forjado. Y si luego no se comprende lo que uno siente, no hay que sorprenderse: también los amantes, y sobre todo aquellos los que admiran la belleza de aquí abajo, ignoran su estupefacción frente al objeto amado se debe a la belleza de arriba, pues es ella el modelo.

Platón se refiere al modelo con las siguientes palabras: “Él se complació (...) y quiso adecuar aún más la criatura al modelo”, mostrando cuán grande es la belleza del modelo al decir que aquello que proviene de él es bello y que es una imagen de él. Además, si no fuese bello más allá de todo límite, bello de una belleza extraordinaria e incommensurable, ¿qué otra cosa podría ser más bella que nuestro mundo sensible? Se equivocan por tanto quienes critican el mundo, salvo quienes con esto sólo están diciendo que este mundo no es el mundo inteligible.

(Extraído de Plotino, *Enéada* V,8)

La obra de arte como símbolo

No se trata, por supuesto, de un giro radical, pero sí de un cambio de perspectiva. Aquí el punto central ya no es abandonar este mundo material, reino de la fealdad, sino reivindicar los rastros del modelo que brillan en la copia. Este mundo es la copia más bella entre las copias, pues es a su manera un producto más de la perfección de Dios.

Claro, Plotino estaba en esta oportunidad discutiendo contra los gnósticos, una secta de cristianos que leía a Platón de un modo bastante radical y que consideraba que el mundo sensible era un producto malvado de un demiurgo malvado. Era importante para el maestro neoplatónico dejar bien en claro que Platón no era abogado de ningún tipo de ascetismo antisocial como si lo serían muchos anacoretas cristianos de la antigüedad tardía.

Pero es muy interesante el hecho de que en su pequeña cruzada para rescatar la belleza del mundo, Plotino rescata también el arte y, sobre todo, al artista como vehículo divino. Si el mundo es obra del arte del Demiurgo, que es la Inteligencia de Dios, el artista humano que modela el mármol inspirado por la visión de las ideas también crea divinamente. Nace aquí una nueva e influyente noción en la historia de la estética occidental: la noción de obra de arte como símbolo.

Fidias, el artista divino, no copió de un modelo sensible, sino de un modelo inteligible y produjo su soberbia estatua de Zeus guiado por la belleza de las ideas. La monstruosa escultura de trece metros de alto (como un edificio de cuatro pisos) en oro y marfil que coronaba el templo en Olimpia, una de las siete maravillas del mundo antiguo de la que no quedan más que algunas imágenes poco sugestivas, era una manifestación plástica verdadera, según Plotino, ya que capturaba el modo en que Zeus se aparecería a nuestros ojos si así lo desease. De este modo capturaba la voluntad misma del dios, su *eidos* y era sin duda producto de una epifanía. Terminado por Fidias alrededor de 435 a.C., el Zeus entronado de Olimpia maravilló a los peregrinos hasta la antigüedad tardía. Hay diversas versiones acerca de cuándo se dismanteló el templo y se destruyó la obra maestra, pero cabe la posibilidad de que en tiempos de Plotino aún estuviese intacta.

Plotino cambió Licópolis –su patria egipcia– por Alejandría pues ansiaba estudiar a los

sabios occidentales. Una vez que hubo concluido el aprendizaje con su maestro partió a la Mesopotamia movido por un deseo impostergable de conocer los secretos de los sabios orientales. A Antioquia tuvo que huir para no ser pasado a degüello por los soldados romanos amotinados. ¿Lo llevó acaso a Olimpia la curiosidad por ver la majestuosa estatua de Zeus? Llegó por fin a Roma, donde devolvió al mundo todo lo que había aprendido escribiendo y enseñando. Finalmente hacia el final de su vida no soportó ya la agitación de la gran ciudad y huyó a Minturno, donde lo encontró la muerte. ¿Qué vida más apropiada para un filósofo de la fuga? Como un fugitivo que va de aquí para allá siempre en busca de algo, primero siguiendo el sol naciente, luego en dirección al poniente, no sorprende que Plotino exhorte a la huida de este mundo, denso escenario de las penurias y de la caducidad. Nuestras almas no deben concentrarse en los cuerpos, sino que abriendo su otro par de ojos su empresa consiste en mirar hacia arriba, en llegar a las bellezas paradigmáticas de las virtudes, de las ideas y, por fin, de Dios. Pero esto no significa que las cosas de aquí sean deleznable, que debamos despreciarlas y rechazarlas con la aversión que se dice que el diablo tiene por del agua bendita. Vivimos en el más bello de los mundos posibles, sostiene Plotino, en la copia más fiel a un original inimitable y quien logra elevarse con el alma hasta el Intelecto divino puede producir arte sacro, un arte que refiere directamente a lo divino, un arte simbólico. El mundo es a un tiempo bello y feo. De un lado es un gran barrial cuando se ignora que es la copia de una serie de realidades cada vez más perfectas y bellas. Pero quien ha visto las bellezas de arriba reconocerá sus huellas aquí, lo verá bello. El error consiste en confundir la copia con el original; en esto se basa la crítica de Plotino, y acaso también de Platón, a las artes figurati-

vas. Platón no parece haber considerado seriamente la idea de un arte sacro, aunque Plotino sí y éste es uno de sus mayores aportes a la tradición filosófica occidental. Pero Plotino antes de ser un filósofo era un místico. Toda su doctrina brota trabajosamente de una experiencia puntual que tuvo en repetidas oportunidades, según el testimonio de su discípulo Porfirio. Esta experiencia tiene muchos nombres, muchas variantes y puede ser interpretada de una miríada de maneras, pero es básicamente un momento extático en el cual el alma se funde en un abrazo unificador con la realidad que la ha creado, con Dios. A partir de esa experiencia, y valiéndose de las herramientas teóricas de la tradición griega, Plotino intenta armar un sistema que explique el enigma de lo real. El problema de Plotino y de los místicos en general es, sin embargo, que la vida en ocasiones se reduce a un deseo infinito de repetir la tan placentera experiencia unificadora y esto puede provocar un cierto desprecio del mundo. Todo lo que sube tiene que bajar, y esta ley también se cumple para los ascensos espirituales. La vuelta al mundo sensible, como el mismo Plotino lo atestigua en el comienzo de uno de sus más célebres tratados (*Enéada IV,8*), es como una caída, recuerda la caída original del alma en el cuerpo y produce un estado de sosegada melancolía en el místico. Por haber subido, se desprecia el mundo y se añora el más allá, pero al mismo tiempo, por haber subido, se reconocen en el mundo las huellas del más allá y se goza de su belleza pues remite a la belleza de las ideas. Éste es el dilema de la mística y Plotino, por cierto, no escapa a él. La noción de obra de arte divina es, sin duda, uno de los más exitosos intentos de conciliar ambas actitudes y no hay ejemplo más perfecto que el Zeus de Fidias. Si Plotino estuvo presente ante su inmensidad o no, jamás lo sabremos. ¿Por qué no creer qué sí?

El escultor y el actor. Miguel Ángel y Jerzy Grotowski ante el neoplatonismo

Ezequiel Ludueña (*)

La curiosa relación que mantuvieron dos artistas muy distintos entre sí y muy alejados en el tiempo –Miguel Ángel (1475–1564) y Jerzy Grotowski (1933–1999)– con ciertos aspectos del pensamiento neoplatónico, aunque no se refieran a ellos, resulta reveladora de un ideal místico con objetivos diferentes en cada caso. Es posible identificar dos actitudes distintas frente al arte utilizando como hilo conductor el destino histórico de una particular referencia a la filosofía de Plotino que luego se volvería famosa. (Sobre el neoplatonismo y su principal representante, Plotino, puede verse el artículo precedente, “Plotino y los múltiples rostros de lo bello”).

Los sonetos de Miguel Ángel contribuyeron a difundir la concepción según la cual la tarea del escultor no consiste sino en revelar –quitando el material excedente– una forma oculta desde siempre en el bloque de mármol. La creación del escultor no sería un hecho positivo sino negativo; no consistiría en una suerte de construcción

sino más en separar el sobrante que esconde una forma natural. Como lo expresa un soneto de Miguel Ángel:

“El mejor de los artistas no posee idea alguna
Que un mármol, solo, en sí, no contenga
En su seno, y sólo llega a él
La mano que se somete a la inteligencia.”ⁱ

El mármol contiene infinitas formas naturales. Todo lo que pueda vislumbrar el artista ya está en el mármol esperando ser liberado. La tarea del artista consiste en una extracción, abstracción, sustracción o separación. Pero Miguel Ángel advierte que sólo una mano guiada por la inteligencia puede realizar prolijamente esas tareas. La inteligencia está en contacto con esa forma preformada oculta en el mármol, por eso sólo ella puede saber qué sobra distinguiendo lo superfluo de lo necesario. Ahora bien, uno podría creer que la palabra “inteligencia” (*intelletto*) en uno de los versos citados remite simplemente a la consciencia del artista, lo que tal vez nos llevaría a creer que sólo el artista que razona, que piensa, puede ser óptimo artista. Sin embargo, parecería más correcto referir esa visión a la tradición platónica. Platón era algo más que

(*) Ezequiel Ludueña es becario doctoral del CONICET en la UBA donde estudia temas de neoplatonismo y mística medieval.

i> En todos los casos, hice las traducciones en base al texto italiano de los sonetos incluidos en: *Miguel Ángel, Revelaciones artísticas y autobiográficas*,

trad. M. Fingerit, Buenos Aires, Elevación, 1945, edición que sigue la de G. Silvestre, Milán, 1921.

un nombre en la Italia de Miguel Ángel. Marsilio Ficino (1433-1499) había traducido todas sus obras y Miguel Ángel puede contarse, sin duda, entre sus seguidoresⁱⁱ. El final de otro de sus sonetos, por ejemplo, insinúa una concepción platonizante:

“Pocos se elevan al cielo: a cualquiera que viva
en el fuego del amor, y apure su veneno,
(puesto que el amor conferido a la vida es fatal);
si la Gracia no lo trasporta a las altas y divinas
Bellezas, y sus deseos no sean allí saciados,
¡oh, qué miseria es el estar enamorado!”

La tradición platónica cristiana que Ficino quiso difundir en sus fuentes hizo de la inteligencia el eje central del hombre, el punto en el que podía reconocerse su destino de imagen divina. La inteligencia (el *intellectus* para los latinos, el *nus* para los griegos) era considerada la cima del alma, su cumbre y flor. Pero lo que aquí nos interesa es que la versión neoplatónica de esta tradición (que para Ficino y sus contemporáneos constituía la única versión posible) hablaba de “inteligencia” como de un estado supra-racional.

La razón (el *lógos*) correspondía, para los neoplatónicos, a un estadio inferior del alma, mientras que la inteligencia era pensada como punto de pasaje obligado y último para quienes logran restituir su ser al todo, a la única realidad que en rigor existe: lo Uno, del cual todo mana y al cual todo tiende. Justamente es en este viaje hacia el origen, hacia la fuente del ser, en el que debe radicar todo el interés del hombre. Cuanto mayor es la cercanía a su fuente, más realmente ser puede sentirse el propio ser. Plotino, padre reconocido de esta interpretación de los diálogos platónicos que ha-

dado en llamarse “neoplatonismo”, distinguía dos instancias producidas por lo Uno: la Inteligencia y el Alma. El Alma, sin embargo, es responsable –o culpable– de una tercera: la materia. De ahí el desdén con que en esta tradición es tratado, salvando excepciones, el cuerpo concreto y material. El cuerpo es la expresión más íntima de la materia. (Plotino, una vez, se negó a retratarse pues no entendía qué interés podía haber en perpetuar algo que era expresión del último de los escalones de la realidad, y Porfirio, su biógrafo y discípulo cuenta, además, que actuaba como si “tuviera vergüenza de estar en un cuerpo”). Estas tres instancias –inteligencia, alma, cuerpo– son justamente las que el hombre debe transitar en el camino hacia su primera fuente o, mejor, en camino a transformarse en ella. El hombre, para ser de verdad, debe *superar* la materia, su cuerpo y sus deseos e impulsos, luego el alma y finalmente la inteligencia para desde allí, con un salto inexplicable, juntarse a lo Uno. Esto implica una purificación y un ejercicio de simplificación y abandono que sólo algunos pueden llevar adelante.

El papel de la belleza y la figura del escultor

Un papel fundamental en este tránsito hacia la superación del cuerpo es el reservado a la belleza y al amor que suscita. La belleza se presenta en forma más o menos pura –el grado de menor manifestación es el de la belleza sensible–. La belleza de un cuerpo sería entonces la más ínfima; el de mayor, el ámbito del *nus* o inteligencia. El alma puede percibir la creciente belleza sólo en la medida en que ella misma deviene bella. Plotino resume este proceso de tránsito hacia la inteligencia, formulando una metáfora que se volvió célebre, y sobre la que volveremos a menudo en este ensayo, la figura del escultor que quita lo que

sobra de la materia en busca de la forma bella que en ésta se esconde:

“Vuélvete hacia ti mismo y observa: si no ves en ti la belleza, haz como el escultor de la estatua que debe devenir bella: éste le quita algo, la raspa, la pule, y la purifica hasta que logra hacer aparecer sobre ella un rostro bello. De la misma manera, tú, quita todo lo sobrante, endereza lo torcido, purgando todo lo opaco hasta hacerlo brillar, y no cesando nunca de esculpir tu propia estatua hasta que el resplandor divino de la virtud se encienda en ti, hasta que veas a la temperancia como enseñoreada en un trono sagrado.”ⁱⁱⁱ

Para ver hay que ser semejante a lo que se quiere ver. Purificarse es volverse bello. Purificándose, eliminando, el alma descubre en sí misma una mirada interior susceptible de captar las formas superiores de la belleza. Esa mirada interior es el resplandor divino que se manifiesta en la temperancia y gracias a ella el alma logra alcanzar la contemplación de la belleza original, y dicha belleza se ofrece a la inteligencia.

Ahora bien, en esta purificación del alma por el alma el cuerpo no juega papel alguno: es un objeto a ser superado, puesto que es un producto, junto con la materia, de una primordial “caída” del alma. La metáfora del escultor referida por Plotino es utilizada por él para describir algo que, en última instancia, no puede ser captado sino con ayuda de una figura literaria. Un proceso misterioso en el que no se sabe dónde ni por qué ni cómo el alma deja de ser lo que parece ser para ser lo que realmente es. La metáfora, así, suplanta al concepto teórico, del todo vano en este caso.

Ahora bien, Ficino había traducido la obra de Plotino y su traducción era conocida en los círculos florentinos y romanos en que se movía Miguel Ángel. Cualquier cristiano culto podía leer este pasaje de Plotino (sin men-

cionar los textos de Platón y Aristóteles que, sin duda, lo inspiraron). Sin embargo, esa misma metáfora pagana había encontrado ya su versión cristiana en una obra enigmática y famosa de la Edad Media: un pequeño tratado de apenas cinco páginas escrito en un griego frenético aparentemente entre los siglos V y VI, y tal vez en Siria, por un monje cristiano que afirmó ser discípulo de Pablo de Tarso, quien murió en el año 67 de nuestra era. Por tanto, el monje cristiano, al declararse su discípulo, hacía creer que había vivido unos cinco siglos antes de la fecha en la que se calcula que compuso su tratado. En sus escritos, el monje también dice ser aquel griego que, según los *Hechos de los Apóstoles*, después de escuchar el discurso de Pablo sobre el Dios desconocido en el monte Areópago de Atenas, se convirtió al cristianismo y por eso a su nombre, Dionisio, se le agregó “el Areopagita”. La Edad Media creyó sus declaraciones y no fue sino hasta 1895 que “Dionisio, el Areopagita” pasó a ser “el falso Areopagita”.

La vía negativa

El tratado mencionado se llama *Acerca de la palabra oculta de Dios (De mystica theologia)*. El falso Areopagita expone allí, en tono inspirado, lo que ha sido llamado la *vía negativa* o simplemente la teología negativa. Por cierto, ya en Plotino podemos encontrar una *vía negativa*, e incluso en autores anteriores. Como sea, ésta enseña que, dada la excelencia de su naturaleza inconcebible, a Dios lo conocemos mejor diciendo *que no* es en lugar de afirmar *que es*. A Dios sólo podemos unirnos. No es posible otro vínculo con esa realidad excelente. No puede haber una relación de conocimiento, pues el conocimiento se refiere a algo que es, mientras que Dios es superior al ser. La *vía negativa* se ocupa en negar toda realidad inferior de Dios, o sea *toda realidad*. Dios no es un gusano, no es la fealdad, no es

ii> Acerca del platonismo de Miguel Ángel, véase el hermoso capítulo de Walter Pater en su clásico *The*

Renaissance titulado: “The Poetry of Michelangelo” (London, 1886, pp. 47-62).

iii> Plotino, *Enéadas*, I, 6, 9. , Paris, Belles Lettres, 2000, (trad. E. Bréhier).

la perversión, no es un cabello; pero (y esto es más importante para Dionisio) tampoco es la belleza, ni la bondad, ni el espíritu, etc. Esta vía negativa es comparada al método que siguen los escultores de estatuas:

“Conocer de verdad es cantar aquello que se halla más allá del ser mediante la sustracción de todo, así como quienes hacen una estatua preformada, hacen a un lado todo aquello que impide la pura visión de la forma escondida, y manifiestan la belleza encubierta en sí y por sí mediante el solo acto de la *sustracción*.”^{iv}

Aquello que para la opinión vulgar parece recibir su forma gracias a la mano del escultor se halla, en realidad, ya *preformado*, aunque oculto en el bloque de mármol en bruto. La belleza se ha escondido en el mármol y es tarea del escultor descubrirla, pero para hacerlo, sólo puede quitar lo que estrictamente sobra, y de ningún modo todo lo que se le antoje. Esto significa que el místico, haciendo a un lado todo lo que no es Dios, se queda con lo único necesario: la imagen que ya está desde siempre en el fondo del alma. El intelecto y la razón recorren esta *vía negativa* que los conduce a negar todo y, en última instancia, a negarse a sí mismos. Pues si Dios tampoco es inteligencia, ni razón, y si para conocer algo debemos volvernos semejantes a estas facultades, la negación perfecta será ejercicio que lleva a que la inteligencia y la razón se nieguen a sí mismas. Tanto en Dionisio como en Plotino se busca, entonces, un estado que trasciende la consciencia ordinaria. Pues, como se dijo, el ámbito de la inteligencia supera lo racional y empírico —la *vía negativa* agrega a esto incluso la negación de la inteligencia misma—. Para alcanzar lo divino hay

que negar todo, comenzando por la materia y siguiendo por nosotros mismos. La imagen del escultor y del mármol al que debe arrebatar su forma oculta mantuvo su significado místico por lo menos hasta el siglo XIV. En ese siglo, otro místico cristiano, quizás el más maravilloso de la Edad Media, el maestro Eckhart (1260-1328) echó mano de esa metáfora, tornada ya casi lugar común de la mística, como lo evidencian estas líneas:

“Yo también he recurrido, a veces, a una comparación muy simple: cuando un maestro hace una estatua en madera o en piedra, no introduce la figura en la madera; al contrario, *quita* los cascotes que esconden y cubren la estatua. No agrega nada a la madera, le quita algo, hace caer todo lo externo con su cincel y hace desaparecer la suciedad, y entonces lo que se encontraba oculto en el interior puede resplandecer. (...) Aunque caiga sobre el hombre una gran porción de nada, de dolor y de desolación, el hombre permanece siempre en la imagen de Dios y la imagen de Dios permanece en él.”^v

En tiempos de Miguel Ángel, sin embargo, la metáfora del escultor había perdido su carga mística. Ya no ocupaba el lugar de primer término en una comparación que permitiera “entender” el proceso místico, aunque era famosa entre los renacentistas. Alberti (1404-1472) la había utilizado, y también Leonardo (1452-1519), entre otros, se vale de ella. Pero la utilizan como una declaración de la esencia de la estatuaria, es decir, no como una imagen analógica. En este sentido, advierte Panofsky, “el Renacimiento ha descuidado completamente la interpretación moral del procedimiento de la sustracción”^{vi}. Alberti, por ejemplo, es-

cribe: “Algunos no hacen sino sustraer: es el caso de aquellos que, rechazando lo superfluo, dan a luz la forma humana buscada y que se halla velada y escondida en el bloque de mármol”. Miguel Ángel —lector de Dante (1265-1321) y de Petrarca (1304-1374)— le devuelve, en cambio, su sentido neoplatónico como metáfora del proceso de purificación del alma por sí misma. Sólo que en sus sonetos esta purificación no es del alma y por el alma sino que acontece gracias a la *donna* inspiradora. Pero, en el soneto citado en primer lugar, esa descripción retoma su papel como primer término de una analogía:

“El mejor de los artistas no posee idea alguna
Que un mármol, solo, en sí, no contenga
En su seno, y sólo llega a él
La mano que se somete a la inteligencia.
El mal que rehuyo y el bien que me prometo,
En ti, Señora graciosa, altiva y divina,
Así se esconde; y para que yo no viva más,
El arte contradice mis deseos.
Amor, entonces, no posee ni tu belleza,
Ni tu fortuna, ni tu dureza ni tu gran desdén
Culpables de mi mal, ni mi destino ni el azar,
Si dentro de tu corazón muerte y piedad
Llevas a un tiempo, y si mi vulgar ingenio,
Ardiendo, no sabe extraer de él más que muerte.

Sólo un amor mediocre puede extraer del ser del objeto amado un mal. Cuando ese ser cobija en sí también el bien y todo lo que un óptimo practicante del arte de amor puede descubrir. Como señala Panofsky: “Que la realidad empírica del objeto amado no represente para el amante, en su sentido más noble, sino un material en bruto en el cual reside, en rigor, la posibilidad de acceder a una intuición interior en la que se revela el objeto específico del amor, esto es la Idea erótica; es esa una teoría que corresponde justamente a concepciones neoplatónicas”. Miguel Ángel emplea una imagen de raigambre mística y le devuelve algo de su sentido

original en una época en que se la formulaba no ya como una metáfora del proceso del alma mística sino como una descripción cabal del arte estatuaria. Sin embargo, para Miguel Ángel lo importante no es el arte; de hecho, lo terminaría despreciando. No supo encontrar, dirigido por el *intelletto*, el vehículo para alcanzar el estado buscado por los místicos y terminó por considerar su arte una suerte de pecado. Es que el arte, según sentía al final de sus días, lo alejaba de esa pureza a que convocaba el verdadero amor: el amor de los místicos cristianos. En un soneto declara:

“El alma, casi llegada a la otra orilla,
Es tiempo que pruebe las saetas de otro amor
Y de que se haga mecha de un fuego más digno.
Y en una composición distinta:

Otro amor me promete vida eterna,
Otras bellezas y no caducas gracias,
Mientras desarmo totalmente mi corazón
para recibir sus saetas.”

Finalmente, así escribe a Vasari, disculpándose por abandonar para siempre el arte:

“Ni pintar, ni esculpir sean ya los que aquieten
El alma vuelta a ese amor divino,
Que, para abrazarnos, abrió los brazos en cruz...”

La repetida metáfora neoplatónica del escultor que quita del duro material lo que sobre nunca había querido ser, para los místicos neoplatónicos cristianos y paganos, la base de una teoría del arte o de una estética. Los artistas que se valían de ella no consideraban el arte como un camino místico; y los místicos la juzgaban mera analogía, una imagen comparativa para describir algo indescriptible. Así habría de ser repetida en siglos venideros.

iv> De *mystica theologia*, II, 1025b.

Paris, Flammarion, 1995, p. 177.

siguientes corresponden a las págs. 256 (citado según el autor) y 142.

v> Eckhart, *Traitées et sermons*, traduction et présentation par Alain de Libera,

vi> Panofsky, *Idea*, traduit par Henry Joly, Saint-Amand, Gallimard, p. 192. Las citas

Y la volvemos a encontrar en el siglo XX. Pero esta vez, en el trabajo de alguien que, a diferencia de Miguel Ángel y a diferencia de los místicos neoplatónicos y de los tratadistas de estética, creía en el arte –no ya en la belleza ni en la Belleza– como vehículo hacia otra cosa: como ejercicio místico en sí mismo. Y, diferencia más radical aun, como *ejercicio concreto del cuerpo*. Nos referimos a Jerzy Grotowski (1933-1999).

El cuerpo del actor

Joven militante estudiante de arte dramático de Varsovia, Grotowski pudo lograr que se le confiara la dirección de un pequeño teatro en Opole, Polonia, durante la postguerra. El país era, entonces, la tierra “de las cenizas y los diamantes” y el pequeño teatro contaba con sólo trece filas de butacas. Su director debía rendir permanentemente cuentas como cualquier empleado estatal. Grotowski tenía 26 años. En Opole haría versiones de Byron (el *Cain*), de Cocteau, de Maiakovski, de Marlowe, de piezas de tema hindú como *Kalidasa* y de los poetas románticos polacos: Mickiewicz, Wyspianski y Slowacki, símbolos de la rebelión y la defensa de la cultura polaca contra Rusia, Prusia y Austria. El caso es que, en 1962, durante los ensayos de una de sus puestas, *Akrópolis* de Wyspianski, Grotowski se vio frente a dificultades aparentemente insolubles en su elenco. Pero supo ver que estas dificultades eran concretas –físicas o psicofísicas– y comenzó a diseñar, entonces, una serie de ejercicios corporales y vocales cuya práctica liberara a sus actores de ciertos moldes rígidos de expresión. Estos ejercicios fueron desarrollándose y permitieron alcanzar en *Akrópolis* un grado extraño de

combinación técnica y espontaneidad. Pero los ejercicios se prolongaron incluso luego del estreno de la obra y del final de la temporada, y llegaron a convertirse en “una actividad autónoma del actor, no necesariamente ligada con el trabajo para el espectáculo”^{vii}. La serie se describe, de manera aproximada, en el único libro publicado por Grotowski (debido al empeño de su discípulo, el famoso Eugenio Barba): *Towards a Poor Theatre* (Holstebro, 1968)^{viii}. Estas sesiones (que implicaban trabajo diario de hasta diez horas o más) respondían a un objetivo concreto. En palabras del mismo Grotowski, ellas estaban dirigidas a lograr: “...un actor capaz de crear «signos», auténticas sacudidas visuales, auditivas, y, sobre todo psíquicas, para el espectador y para la imaginación colectiva. La búsqueda de estos «signos» no se basa en la psicología o en la mecánica causa-efecto, sino en una lógica teatral. Esta lógica es esencialmente coherencia orgánica, y presupone una disciplina física y psíquica, es decir una técnica. El dominio de esta técnica se convierte en un proceso personal que permite al actor descubrir su flora y su fauna interior...”

El “teatro de las 13 filas” pasó a ser “el teatro-laboratorio de las 13 filas”. Los ejercicios tenían el ideal heurístico de *superar* el cuerpo en tanto obstáculo para la expresión del actor. Es curioso encontrar aquí, al menos en la formulación, el mismo ideal neoplatónico de la superación de la materia. Sin embargo, “superar” el cuerpo significa en este contexto otra cosa. El actor no puede perder su energía en los problemas que el cuerpo le presenta. Según escribe Grotowski: “Si el actor está consciente de su cuerpo, no puede penetrar en

y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir”. El actor busca eliminar su cuerpo, de modo que todo movimiento de manifestación encuentre vía libre para su exteriorización. Pero, a la vez, en este desgastar el cuerpo para dominarlo, lo interno parece enriquecerse y potenciarse. En este trabajo, el actor

“...ha de aprender a realizar todo inconscientemente en las fases culminantes de su actuación; para ello necesita una nueva serie de ejercicios; cuando está pensando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos, sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha (por ejemplo, resistencia en la voz).”

Se habrá notado la insistencia en la negación de la acción consciente, en la eliminación de los obstáculos. No es de extrañar que este método nos devuelva, entonces y con todas las letras, a nuestro comienzo: la *via negativa*. Grotowski no puede ser más explícito:

“El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. (...) Esto es lo que significa la expresión *via negativa*: un proceso de eliminación.”

Los ejercicios eran diseñados por los actores a partir de sus propias necesidades o inspirados en otras experiencias, como las del teatro Kathakali, o las de Charles Dullin, de Dalcroze, de Meyerhold. En el libro de Grotowski hay ejercicios de todo tipo: vocales, faciales, etc., pero siempre psicofísicos. Uno de los muchísimos ejercicios descriptos consiste en iniciar un movimiento

que luego se revela erróneo. Por ejemplo, un movimiento de rotación de ambos brazos empieza en una dirección que después de unos cuantos segundos demuestra ser la equivocada; es decir que, en verdad, se intentaba realizar lo opuesto. La dirección cambia, entonces, bruscamente, tras un breve momento de inmovilidad.

Otros ejercicios corresponden a la apertura de laringe, a la colocación de la voz, etc. Grotowski insiste en que estos ejercicios siempre deben responder a algún tipo de asociación que funcione de estímulo, para no caer en un mero mecanicismo. Un ejemplo permite entender mejor esto. En su puesta de *Akrópolis* Grotowski recurrió a lo que llamó “máscaras faciales”, máscaras fijas hechas con los meros músculos del rostro. Esto surgió porque en particular una de las actrices no podía evitar recurrir a clisés, a expresiones culturalmente definidas (la puesta situaba la acción en un campo de concentración). Grotowski recurrió a este artilugio, pero la forma en que cada actor llegó a *descubrir* su máscara fue totalmente personal. Ciertos gestos se repetían en ellos en su vida cotidiana, y fue a partir de cada gesto personal y concreto que cada uno encontró su máscara. Es decir, la solución no fue puramente física, sino psicofísica. Lo mismo podría decirse de los demás ejercicios.

La superación de la materia y el entrenamiento actuarial

El neoplatonismo parece entender que la superación de la materia es sólo una primera etapa, aunque necesaria, en la purificación del alma, que luego deberá liberarse de sí misma también y de su inteligencia. Grotowski y sus actores desde este punto de vista nunca abandonaron esta primera etapa. Pero, leído en forma avisada, el plan de Grotowski deja claro que esa primera etapa es la base de todo progreso ulterior.

“Educar a un actor en nuestro teatro no sig-

vii> E. Barba, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, trad. Lluís Masgrau, Buenos Aires, Octaedro, 2000, p. 45.

viii> Utilizamos la versión castellana: Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, trad. Margo Glantz, México, Siglo XXI, 1998 (19reed.). Todas las citas que siguen refieren siempre a esta edición,

excepto una, de Grotowski, pero tomada del libro de E. Barba antes citado. En algunos casos corrijo erratas evidentes del libro de Grotowski.

nifica enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los progresos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una *via negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de los obstáculos. Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello (...) permiten a veces que se descubra el inicio del camino. Entonces es posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado. El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no se *quiere hacer algo*, sino más bien en el que *uno se resigna a no hacer*".

El actor dispuesto a entregarse a este trabajo infinito, un acto de "entrega total", es llamado por Grotowski el "actor santo". Hemos retornado así al punto de partida mismo de la imagen que nos ocupa –e incluso, por momentos, *mutatis mutanda*, al más puro platonismo. Grotowski nos habla ahora en un lenguaje conocido:

...[Se persigue] una búsqueda consciente dentro de nuestro organismo de formas cuyo sentido sentimos a pesar de que su realidad todavía se nos escape. Uno asume que esas formas existen ya, completas, dentro de nuestro organismo. Aquí tocamos un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que esconde la forma que ya existe dentro del bloque de mármol, revelándola, no construyéndola.

Nos aproximamos a nuestra profesión como el artesano medieval que buscaba recrear en su bloque de madera una forma que ya existía".

La práctica teatral deviene proceso de liberación místico y la *sustracción* se convierte en una herramienta fundamental del actor. Así Grotowski, a diferencia de Miguel Ángel, pudo encontrar en su arte el medio hacia un algo más, el "no sé qué" de los místicos. "[El acto de creación] nos revela y nos purifica *al mismo tiempo que nos trascendemos a nosotros mismos*. (...) El actor no debe *ilustrar* sino *efectuar* un «acto del alma» utilizando su propio organismo". La vida del "actor santo", capaz de una "entrega total", es igual o más despiadada consigo misma que la del monje medieval. Jornadas de diez y más horas y el más riguroso ascetismo para asegurar un rendimiento promedio en cada jornada. Se prohíben las salidas nocturnas y las juergas, pues para el actor "su salud, su condición física y todos sus problemas privados dejan de concernirle a él solamente", en tanto "debe siempre estar listo para unirse al acto creativo en el momento exacto determinado por el grupo". Esta disciplina tiene un objetivo de superación del cuerpo excediéndolo, quitándole todo aquello que no sea puro impulso. En este *teatro pobre* no se cuenta con nada más que el cuerpo del actor (ni maquillaje, ni luz, ni sonidos). La figura del escultor y su mármol, tal como es empleada en *Hacia un teatro pobre*, se convierte en un elemento de comparación que nos ayuda a entender un proceso misterioso. Con Sartre, repite Grotowski que toda técnica conduce, en última instancia, a una metafísica. Pero no acepta algo así como una filosofía del arte. "Una filosofía viene siempre después de una técnica. Dígame: ¿camina hacia su casa con sus piernas o con sus ideas?". Aquella figura no es de índole teórica, sino, como para los místicos, un modo de hablar de un

hecho y de su misterio (porque, en última instancia, ¿cómo podemos entender racionalmente un "proceso que, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario"?). Miguel Ángel huye de su arte hacia el misterio de la cruz. Grotowski intenta con el suyo llegar a la realidad última de los místicos. Y, en este sentido, habría que preguntarse si esta forma de superar el cuerpo no continúa, en cierta forma, el ideal místico. Plotino, después de todo, pone a veces el acento en la necesidad de desligarse de la consciencia y nos dice, por ejemplo:

"Aunque uno no perciba estar sano, uno puede estar sano; aunque uno no percibiera ser bello, podría ser bello; y, ¿si uno no tuviera el sentimiento de la propia sabiduría, sería menos sabio? (...) En la vigilia podemos encontrar bellas actividades, pensamientos y acciones que la consciencia no acompaña en el momento mismo en que

pensamos o actuamos; el que actúa con coraje, no tiene consciencia de actuar así mientras actúa de ese modo, y hay miles de otros ejemplos de este tipo. De modo que la consciencia parece más bien debilitar los actos que acompaña; en sí mismos, estos actos son más puros, tienen más fuerza y más vida. Sí, los que han alcanzado la sabiduría llevan una vida más intensa en un estado de inconsciencia..."^{ix}

Tal vez Plotino habría encontrado en los actores de Grotowski la misma *inconsciencia* que buscaba en una purificación que pretendía olvidar el cuerpo en lugar de asumirlo. Tal vez Miguel Ángel hubiera podido encontrar en su arte una *técnica* óptima para abrazar "al que abrió los brazos en cruz". En fin, así como Borges pudo afirmar que la historia universal es, tal vez, la historia de la diversa entonación de algunas metáforas, así también, quizás, podríamos decir nosotros que el destino personal de cada hombre esté cifrado en la utilización –personal– de algunas imágenes o metáforas.

ix> Plotino, Op. cit., I, 4, 9.

Joseph Ratzinger y su concepción de la belleza

Pablo Maurette

Cuando no está atendiendo cuestiones como las costumbres de alcoba de quienes pretenden comulgar, o confesando jóvenes en sesiones extraordinarias de liturgia penitencial, a Joseph Ratzinger, ahora Benedicto XVI, le complace discutir altas cuestiones filosóficas.

Ya no es novedad para nadie que tenemos un Papa que es también un intelectual de primer nivel. Si bien Wojtyła había coqueteado con la fenomenología de Max Scheler en su juventud, los ministerios eclesiásticos y su febril activismo acabaron por monopolizar su tiempo. Entre sus logros se hay que contar su importante contribución a la cruzada por descorder la cortina de hierro, su afán ecuménico y su insólito nivel de popularidad, ampliamente evidenciado en la masiva y ecléctica concurrencia a sus exequias. Si Wojtyła era principalmente acción, Ratzinger tiene una especial inclinación por la contemplación. Su primera encíclica, *Deus caritas est*, sorprendió a todos. Comienza con una cita de Nietzsche (quien afirmó no sólo que Dios había muerto sino que Jesús era un idiota) para después lanzarse a una erudita discusión acerca de los diferentes conceptos de amor entre los griegos –eros, agape, filia– estudiando sus usos en Platón y otros pensadores clásicos previos al Nuevo Testamento. Antes de ser elegido Papa sostuvo una profunda polémica con Jürgen Habermas en torno al tema de las relaciones entre la religión y la sociedad civil. Varios comentaristas opinaron

que dejó al filósofo en retirada. El tema que obsesiona al actual Papa es el mismo que obsesionó a los Padres griegos platonizados, a los Padres latinos helenizados, a los escolásticos aristotelizados y a los teólogos de la modernidad. ¿Cómo se relacionan la razón y la fe? San Agustín (siglo IV) decía “creo para luego entender”. San Anselmo (siglo XI), no satisfecho con esto, elucubró un cándido argumento, luego llamado “ontológico”, para demostrar la existencia de Dios a partir de la lógica. Santo Tomás (siglo XIII) convirtió en lógica a la teología y para algunos llegó así a vaciar de sentido tanto a la una como a la otra. El tema de la tensión existente entre fe y razón, en consecuencia, sigue empantanado desde hace siglos y no parece haber signos de reconciliación entre ambos términos. En su ensayo, Ratzinger parece añorar el ardor de los Padres de la Iglesia¹, como si considerase que en el pensamiento de ellos se encuentra la actitud a adoptar para rescatar una discusión indudablemente fundamental. Esta discusión tiene como centro la radical distinción entre filosofía y teología, entre razón y fe, cimentada en los áridos volúmenes de la escolástica. Pero, según el Papa, una oposición tan rotunda es en realidad un error. No sorprende que su escolástico favorito sea San Buenaventura (siglo XIII), un místico, un seguidor de Agustín, y la contracara de Tomás, el aristotélico. Ratzinger es un agustiniano, un platónico, incluso un plotiniano. Teología y filosofía, como bien lo supieron los filósofos neoplatónicos –que se autodenominaban “teólogos” y que inspiraron profundamente

a los Padres de la Iglesia– son dos caras de una misma moneda.

El hermoso texto de Ratzinger que se puede leer a continuación es un ejercicio de platonismo católico. Aun más, es casi un manifiesto, la proclama de un nuevo pensamiento. El tema es griego por excelencia: la belleza. A partir de dos textos bíblicos en los que se describe, en forma aparentemente contradictoria, a Cristo como el hombre más bello y, a la vez, como carente de belleza, con “el rostro desfigurado por el dolor” por martirio de la cruz, Ratzinger se lanza a una armoniosa y poética dilucidación del problema de la belleza sensible y la belleza inteligible.

La belleza de Cristo atrapa los sentidos y nos llena de un entusiasmo divino por conocer la verdad. Ratzinger hace suyo el apotegma griego tan divinamente versificado por Keats: la belleza es verdad y la verdad es belleza. Esto no es un canto a la irracionalidad o una proclama esteticista, dice el Papa, sino que es la manera de “liberar a la razón de su torpeza”. Al igual que Platón y Plotino, Ratzinger está convencido de que hay un momento en el que la razón empieza a cojear; llegado ese punto, ella debe ser superada. El éxtasis estético que se produce al contemplar una obra bella hace que la razón encuentre su límite infranqueable y que por otras vías se nos revelen verdades inefables.

Pero la fealdad de Cristo plasmada en sus facciones deformadas por el calvario, en sus estertores de agonía, en su rostro escupido y avinagrado, también revela belleza, la belleza del amor que vence a la muerte. Aquí, dice Ratzinger, es donde el cristianismo supera la estética griega, conservando, a la vez, lo mejor de ella y desechando lo menos valioso. Frente al cinismo de quienes engañan pintando al mundo como un abismo de desesperación en el que todo es negrura, Ratzinger opone la belleza que inspira el rostro de Jesús muriendo por amor. Así, contra el cinismo y el pesimismo del ateo, Ratzinger exalta la belleza del dolor que sucumbe ante el amor –y éste es el mensaje más poderoso de Cristo–. Contra la banalidad de quien se pierde entre las bellezas aparentes, de quien toma por paradigmas lo que en realidad son copias, el mensaje cristiano, según Ratzinger, opone la belleza verdadera. Esta belleza auténtica sólo se aprehende con el ojo del alma, como repetían hasta el cansancio los platónicos. En este breve ensayo de Ratzinger acaso esté el germen de una nueva teología filosófica, o filosofía teológica. El Papa acaso esté empeñado en dar vuelta a la ya larguísima página de farragosas entelequias que la escolástica comenzó a escribir hace ya ocho siglos y que aún hoy sigue entorpeciendo el diálogo entre filósofos y teólogos.

¹ Se llama “Padres de la Iglesia” a los intelectuales cristianos de los primeros siglos después de Cristo que fijaron el

dogma sobre la base de los textos sagrados.

La contemplación de la belleza

Joseph Ratzinger

Cada año, en la Liturgia de las Horas del tiempo de Cuaresma, me vuelve a conmover una paradoja de las Vísperas del lunes de la segunda semana del Salterio. Allí, una junto a la otra, se encuentran dos antifonas, una para el tiempo de Cuaresma y otra para la Semana santa. Ambas introducen el salmo 44, pero lo hacen con claves interpretativas radicalmente contrapuestas. El salmo describe las nupcias del Rey, su belleza, sus virtudes, su misión y, a continuación, exalta la figura de la esposa. En el tiempo de Cuaresma, introduce el salmo la misma antifona que se utiliza durante el resto del año. El tercer versículo reza: “Eres el más bello de los hombres; en tus labios se derrama la gracia”.

Está claro que la Iglesia lee este salmo como una representación poético-profética de la relación esponsal entre Cristo y la Iglesia. Reconoce a Cristo como el más bello de los hombres; la gracia derramada en sus labios manifiesta la belleza interior de su palabra, la gloria de su anuncio. De este modo, no sólo la belleza exterior con la que aparece el Redentor es digna de ser glorificada, sino que en él, sobre todo, se encarna la belleza de la Verdad, la belleza de Dios mismo, que nos atrae hacia sí y a la vez abre en nosotros la herida del Amor, la santa pasión (eros) que nos hace caminar, en la Iglesia esposa y junto con ella, al encuentro del Amor que nos llama. Pero el miércoles de la Semana santa, la Iglesia cambia la antifona y nos invita a leer el salmo a la luz de Isaías: “Sin figura, sin belleza. Lo vimos sin aspecto atrayente, con el rostro desfigurado por el dolor” (53,

2). ¿Cómo se concilian estas dos afirmaciones? El “más bello de los hombres” es de aspecto tan miserable, que ni se le quiere mirar. Pilato lo muestra a la multitud diciendo: “Éste es el hombre”, tratando de suscitar la piedad por el Hombre, despreciado y maltratado, al que no le queda ninguna belleza exterior. San Agustín, que en su juventud escribió un libro sobre lo bello y lo conveniente, y que apreciaba la belleza en las palabras, en la música y en las artes figurativas, percibió con mucha fuerza esta paradoja y se dio cuenta de que en este pasaje la gran filosofía griega de la belleza no sólo se refundía, sino que se ponía dramáticamente en discusión: habría que discutir y experimentar de nuevo lo que era la belleza y su significado. Refiriéndose a la paradoja contenida en estos textos, hablaba de “dos trompetas” que suenan contrapuestas, pero que reciben su sonido del mismo soplo de aire, del mismo Espíritu. Él sabía que la paradoja es una contraposición, pero no una contradicción. Las dos afirmaciones provienen del mismo Espíritu que inspira toda la Escritura, el cual, sin embargo, suena en ella con notas diferentes y, precisamente así, nos sitúa frente a la totalidad de la verdadera Belleza, de la Verdad misma.

Del texto de Isaías nace, ante todo, la cuestión de la que se han ocupado los Padres de la Iglesia: si Cristo era o no bello. Aquí se oculta la cuestión más radical: si la belleza es verdadera o si, por el contrario, la fealdad es lo que nos conduce a la profunda verdad de la realidad. El que cree en Dios, en el Dios que precisamente en las apariencias alteradas de Cristo crucificado se manifestó como amor “hasta el final” (Jn 13, 1), sabe que la belleza es verdad y que la verdad es belleza, pero en el Cristo sufre-

ente comprende también que la belleza de la verdad incluye la ofensa, el dolor e incluso el oscuro misterio de la muerte, y que sólo se puede encontrar la belleza aceptando el dolor y no ignorándolo. Sin duda, un inicio de comprensión de que la belleza tiene que ver con el dolor se encuentra también en el mundo griego. Pensemos por ejemplo en el Fedro de Platón. Platón considera el encuentro con la belleza como esa sacudida emotiva y saludable que permite al hombre salir de sí mismo, lo “entusiasma” atrayéndolo hacia otro distinto de él. El hombre –así dice Platón– ha perdido la perfección original concebida para él. Ahora busca perennemente la forma primigenia que le sane. Recuerdo y nostalgia lo inducen a la búsqueda y la belleza lo arranca del acomodamiento cotidiano. Le hace sufrir. Podríamos decir, en sentido platónico, que el dardo de la nostalgia lo hiere y justamente de este modo le da alas y lo atrae hacia lo alto.

En el discurso de Aristófanes en el Banquete se afirma que los amantes desconocen lo que verdaderamente quieren el uno del otro. Por el contrario, resulta evidente que las almas de ambos están sedientas de algo distinto, que no es el placer amoroso. Sin embargo, el alma no consigue expresar este algo distinto, “tiene sólo una vaga percepción de lo que realmente anhela y habla de ello como de un enigma”. En el siglo XIV, en el libro sobre la vida de Cristo del teólogo bizantino Nicolás Kabasilas, volvemos a encontrar esta experiencia de Platón, en la cual el objeto último de la nostalgia permanece sin nombre, aunque transformado por la nueva experiencia cristiana. Kabasilas afirma: “Hombres que llevan en sí un deseo tan poderoso que supera su naturaleza, y que desean y anhelan más de

aquello a lo que el hombre puede aspirar, estos hombres han sido traspasados por el mismo Esposo, él mismo ha enviado a sus ojos un rayo ardiente de su belleza. La profundidad de la herida revela ya cuál es el dardo, y la intensidad del deseo deja entrever Quién ha lanzado la flecha”. La belleza hiere, pero precisamente de esta manera recuerda al hombre su destino último. Lo que afirma Platón y, más de 1500 años después, Kabasilas nada tiene que ver con el esteticismo superficial y con una actitud irracional, con la huida de la claridad y de la importancia de la razón. La belleza es conocimiento, ciertamente, una forma superior de conocimiento, puesto que toca al hombre con toda la profundidad de la verdad. En esto Kabasilas sigue siendo totalmente griego, en cuanto que pone el conocimiento en primer lugar. “Origen del amor es el conocimiento –afirma–: el conocimiento genera amor”. “En algunas ocasiones –prosigue– el conocimiento puede ser tan fuerte que actúe como una especie de filtro de amor”. El autor no plantea dicha afirmación sólo en términos generales. Como es característico de su pensamiento riguroso, distingue dos tipos de conocimiento: el primero es el conocimiento mediante la instrucción, que de algún modo representa un conocimiento “de segunda mano” y no implica contacto directo con la realidad misma. El segundo tipo, por el contrario, es un conocimiento mediante la propia experiencia y la relación directa con las cosas. “Por tanto, hasta que no hemos tenido la experiencia de un ser concreto, no amamos al objeto tal y como debería ser amado”. El verdadero conocimiento se produce al ser alcanzados por el dardo de la belleza que hiere al hombre, al vernos tocados por la realidad, “por

la presencia personal de Cristo mismo”, como él afirma. El ser alcanzados y cautivados por la belleza de Cristo produce un conocimiento más real y profundo que la mera deducción racional. Ciertamente, no debemos menospreciar el significado de la reflexión teológica, del pensamiento teológico exacto y riguroso, que sigue siendo absolutamente necesario. Por ello despreciar o rechazar el impacto que la Belleza provoca en el corazón suscitando una correspondencia como una verdadera forma de conocimiento empobrece y hace más árida tanto la fe como la teología. Nosotros debemos volver a encontrar esta forma de conocimiento. Se trata de una exigencia apremiante para nuestro tiempo. A partir de esta concepción, Hans Urs von Balthasar edificó su *Opus Magnum* de la Estética teológica, de la que muchos detalles se han acogido en el trabajo teológico, mientras que su planteamiento de fondo, que constituye verdaderamente el elemento esencial de todo, no se ha asumido en absoluto. Nótese que esto no es un problema que afecta simplemente, o principalmente, tan sólo a la teología; afecta también a la pastoral, que debe volver a favorecer el encuentro del hombre con la belleza de la fe. Así, a menudo los argumentos caen en el vacío, porque en nuestro mundo se entrecruzan demasiadas argumentaciones contrapuestas, de tal modo que surge espontáneo en el hombre el pensamiento que los antiguos teólogos medievales formularon de la siguiente forma: la razón “tiene la nariz de cera”, es decir, basta con ser un poco hábiles para dirigirla en cualquier dirección. Puesto que todo es tan sensato, tan convincente, ¿de quién tenemos que fiarnos? El encuentro con la

belleza puede ser el dardo que alcanza el alma e hiriéndola, le abre los ojos, hasta el punto de que entonces el alma, a partir de la experiencia, halla criterios de juicio y también capacidad para valorar correctamente los argumentos. Sigue siendo una experiencia inolvidable para mí el concierto de Bach dirigido por Leonard Bernstein en Munich, tras la prematura muerte de Karl Richter. Estaba sentado al lado del obispo evangélico Hanselmann, cuando se apagó triunfalmente la última nota de una de las grandes cantatas del solista Thomas, nos miramos espontáneamente el uno al otro y con la misma espontaneidad dijimos: “Los que hayan escuchado esta música saben que la fe es verdadera”. En esa música se percibía una fuerza extraordinaria de Realidad presente, que suscitaba, no mediante deducciones, sino a través del impacto del corazón, la evidencia de que aquello no podía surgir de la nada; sólo podía nacer gracias a la fuerza de la Verdad, que se actualiza en la inspiración del compositor. Y, ¿no resulta evidente lo mismo cuando nos dejamos conmover por el icono de la Trinidad de Rublén? En el arte de los iconos, al igual que en las obras de los grandes pintores occidentales del romántico y del gótico, la experiencia que describe Kabasilas se hace visible partiendo de la interioridad, y se puede participar en ella. Pavel Evdokimov ha descrito de manera significativa el recorrido interior que supone el icono. El icono no es simplemente la reproducción de lo que perciben los sentidos; más bien, supone lo que él define como “un ayuno de la mirada”. La percepción interior debe liberarse de la mera percepción de los sentidos para, mediante la oración y la ascesis, adquirir una

nueva y más profunda capacidad de ver; debe recorrer el paso de lo que es meramente exterior a la realidad en su profundidad, de manera que el artista vea lo que los sentidos por sí mismos no ven y, sin embargo, aparece en el campo de lo sensible: el esplendor de la gloria de Dios, “la gloria de Dios que está en el rostro de Cristo” (2 Co 4, 6). Admirar los iconos, y en general los grandes cuadros del arte cristiano, nos conduce por una vía interior, una vía de superación de uno mismo y, en esta purificación de la mirada, que es purificación del corazón, nos revela la Belleza, o al menos un rayo de su esplendor. Precisamente de esta manera nos pone en relación con la fuerza de la verdad. A menudo he afirmado que estoy convencido de que la verdadera apología de la fe cristiana, la demostración más convincente de su verdad contra cualquier negación, se encuentra, por un lado, en sus santos y, por otro, en la belleza que la fe general. Para que actualmente la fe pueda crecer, tanto nosotros como los hombres que encontramos, debemos dirigirnos hacia los santos y hacia lo Bello. Pero ahora es preciso responder a una objeción. Ya hemos refutado la afirmación según la cual lo que hemos sostenido hasta aquí sería una huida hacia lo irracional, un mero esteticismo. Es, más bien, lo contrario: sólo de este modo la razón se ve liberada de su torpeza y es capaz de obrar. Otra objeción reviste hoy más importancia: el mensaje de la belleza se pone radicalmente en duda a través del poder de la mentira, la seducción, la violencia y el mal. ¿Puede la belleza ser auténtica o, en definitiva, no es más que una vana ilusión? ¿La realidad no es, acaso, malvada en el fondo? El miedo a que el dardo de la belleza no pue-

da conducirnos a la verdad, sino que la mentira, la fealdad y lo vulgar sean la verdadera “realidad”, ha angustiado a los hombres de todos los tiempos. En la actualidad esto se ha reflejado en la afirmación de que, después de Auschwitz, sería imposible volver a escribir poesía, volver a hablar de un Dios bueno. Muchos se preguntan: ¿dónde estaba Dios mientras funcionaban los hornos crematorios? Esta objeción, para la que existían ya motivos suficientes antes de Auschwitz en todas las atrocidades de la historia, indica que un concepto puramente armonioso de belleza no es suficiente. No sostiene la confrontación con la gravedad de la puesta en entredicho de Dios, de la verdad y de la belleza. Apolo, que para el Sócrates de Platón era “el Dios” y el garante de la imperturbable belleza como lo “verdaderamente divino”, ya no basta en absoluto. De esta manera volvemos a las “dos trompetas” de la Biblia de las que habíamos partido, a la paradoja por la cual se puede decir de Cristo: “Eres el más bello de los hombres” y “sin figura, sin belleza (...) su rostro está desfigurado por el dolor”. En la pasión de Cristo la estética griega –tan digna de admiración por su presentimiento del contacto con lo divino que, sin embargo, permanece inefable para ella– no se ve abolida sino superada. La experiencia de lo bello recibe una nueva profundidad, un nuevo realismo. Aquel que es la Belleza misma se ha dejado desfigurar el rostro, escupir encima y coronar de espinas. La Sábana santa de Turín nos permite imaginar todo esto de manera conmovedora. Precisamente en este Rostro desfigurado aparece la auténtica y suprema belleza: la belleza del amor que llega “hasta el extremo” y que por ello se revela

Dossier Documenta

12 magazines

más fuerte que la mentira y la violencia. Quien ha percibido esta belleza sabe que la verdad es la última palabra sobre el mundo, y no la mentira. No es “verdad” la mentira, sino la Verdad. Digámoslo así: un nuevo truco de la mentira es presentarse como “verdad” y decirnos: “más allá de mí no hay nada, dejad de buscar la verdad o, peor aún, de amarla, porque si obráis así vais por el camino equivocado”. El icono de Cristo crucificado nos libera del engaño hoy tan extendido. Sin embargo, pone como condición que nos dejemos herir junto con él y que creamos en el Amor, que puede correr el riesgo de dejar la belleza exterior para anunciar de esta manera la verdad de la Belleza.

De todas formas, la mentira emplea también otra estratagema: la belleza falaz, falsa, que ciega y no hace salir al hombre de sí mismo para abrirlo al éxtasis de elevarse a las alturas, sino que lo aprisiona totalmente y lo encierra en sí mismo. Es una belleza que no despierta la nostalgia por lo indecible, la disponibilidad al ofrecimiento, al abandono de uno mismo, sino que provoca el ansia, la voluntad de poder, de posesión y de mero placer. Es el tipo de experiencia de la belleza al que alude el Génesis en el relato del pecado original: Eva vio que el fruto del árbol era “bello”, bueno para comer y “agradable a la vista”. La belleza, tal como la experimenta, despierta en ella el deseo de posesión y la

repliega sobre sí misma. ¿Quién no reconocería, por ejemplo en la publicidad, esas imágenes que con habilidad extrema están hechas para tentar irresistiblemente al hombre a fin de que se apropie de todo y busque la satisfacción inmediata en lugar de abrirse a algo distinto de sí?

De este modo, el arte cristiano se encuentra hoy (y quizás en todos los tiempos) entre dos fuegos: debe oponerse al culto de lo feo, que nos induce a pensar que todo, que toda belleza es un engaño y que solamente la representación de lo que es cruel, bajo y vulgar, sería verdad y auténtica iluminación del conocimiento; y debe contrarrestar la belleza falaz que empuja al hombre en lugar de enaltecerlo y que, precisamente por este motivo, es mentira.

Es bien conocida la famosa pregunta de Dostoievski: “¿Nos salvará la Belleza?”. Pero en la mayoría de los casos se olvida que Dostoievski se refiere aquí a la belleza redentora de Cristo. Debemos aprender a verlo. Si no lo conocemos simplemente de palabra, sino que nos traspasa el dardo de su belleza paradójica, entonces empezamos a conocerlo de verdad, y no sólo de oídas. Entonces hemos encontrado la belleza de la Verdad, de la Verdad redentora. Nada puede acercarnos más a la Belleza, que es Cristo mismo, que el mundo de belleza que la fe ha creado y la luz que resplandece en el rostro de los santos, mediante la cual se vuelve visible su propia luz.

Desde mediados del 2006 **ramona** participa activamente de Documenta 12 magazines, un proyecto de diálogo e intercambio entre más de ochenta redacciones de publicaciones tanto impresas como digitales de todo el mundo, en el marco de los preparativos para la Documenta 12 (la cita quinquenal que ha marcado en cada ocasión las tendencias del arte contemporáneo y que se celebrará entre el 12 de junio y el 23 de septiembre de 2007, en la ciudad alemana de Kassel). Esta “revista de revistas” contó entre sus propósitos constituirse como una plataforma para los discursos estéticos actuales y, asimismo, convertirse en una sección más de la exposición de Kassel. Es decir, estaba entre sus objetivos funcionar no sólo como medio de transmisión, sino también como forma organizativa que prepare el camino hacia la exposición, poniendo al alcance del público interesado los conocimientos que requiera para poderse mover en el espacio expositivo con la información necesaria.

Diversas circunstancias fortalecieron en la redacción de **ramona** la percepción de que la actualización de la propuesta no estaba a la altura del desafío. Los encuentros de discusión generados a partir de esta intuición, dieron cuenta del consenso acerca de que el supuesto radicalismo de la propuesta no estaba siguiendo su cauce (el acceso al sitio es restringido, los ejes de producción y debate fueron fijados de antemano) y, por ello, sería interesante que el proyecto pudiera discutirse a sí mismo, debatir sus propias condiciones de producción. En ese espíritu, **ramona** optó por

enviar una carta al casi centenar de revistas participantes, en donde manifestó su apoyo la iniciativa de Documenta 12 magazines, lamentó la demora para llevarla a la práctica y propuso una dinámica que permitiera un acceso y una circulación del material más amplios. Incluimos ese texto en el presente dossier, con miras a abrir el debate y también a modo de presentación del resto del material seleccionado.

Independientemente de este punto de vista, todo aporte a la reflexión sigue siendo oportuno. Por ello, a la hora de pensar un aporte para la exploración teórica del tercer eje propuesto para las contribuciones de Documenta 12 magazines (“¿Qué hacer?”, eje que gravita en torno a las relaciones entre arte y educación), **ramona**, por un lado, seleccionó y tradujo dos textos de la revista *TKH-Teorija Koja Hoda (Walking Theory)*, de Belgrado, publicados en marzo, en el sitio web de Documenta 12 magazines.

Por otro lado, se incluye una última colaboración perteneciente al crítico de arte y curador independiente Oscar Zalazar, quien da a conocer a través de **ramona** un conjunto de reflexiones que formaron parte de la convocatoria para el foro “Documentos para pensar el arte contemporáneo”, realizado los días 24 y 25 de noviembre de 2006 en el Espacio de Arte Contemporáneo y en el Museo de Arte Moderno, de la Ciudad de Mendoza. El objetivo de dicho foro se centró en instalar en la escena local mendocina la discusión acerca del diálogo moderno-contemporáneo y los actuales escenarios del arte latinoamericano, como problema para una bienal de Mendoza.

N. de la R.: El presente texto, que se publica completo, fue tomado de la *Revista Humanitas* (Santiago de Chile),

Nº 29 (enero-marzo de 2003). Agradecemos la autorización para publicarlo aquí. El autor, actual Papa, firmaba

entonces como cardenal.

Propuesta de la revista argentina **ramona** sobre la iniciativa de Documenta para estrechar los vínculos entre revistas de arte de todo el mundo

Consideramos que la iniciativa de Documenta12 magazines es una excelente propuesta para la conexión entre revistas de arte, cultura y política del mundo que debería perdurar en el tiempo y desarrollarse. El proyecto Documenta12 magazines continúa la tradición de debate crítico iniciada en ediciones anteriores.

Sin embargo, vimos con preocupación que el núcleo de la iniciativa de Documenta12 magazines, la herramienta de conexión (*the tool*), no operó en absoluto durante el año en que debían producirse los contactos y discusiones.

Incluso, desde que se activó, hace unos meses, se ha hecho evidente la escasa vitalidad del *site* dedicado a esta iniciativa:

- > Mínima participación de las revistas en el sitio (la mayoría no ha postado siquiera un artículo).
- > Falta de pertinencia de muchos de los artículos posteados.
- > Dificultades de orden conceptual y archivístico (*retrieval*) para acceder al material.
- > Obstáculos técnicos para la consulta y almacenamiento debido al uso de archivos .pdf.
- > Encapsulamiento de la información en un pequeño círculo de poseedores de passwords, totalmente contrario al espíritu del proyecto (y en general al de Internet).

Estas observaciones –de carácter técnico,

pero que imponen condiciones limitadas de intercambio– complementan la dura crítica elevada por una de las revistas participantes, la española *Brumaria*, al estado actual y futuro de la iniciativa, a la que reconocen, sin embargo, como positiva.

En un texto que puede consultarse en el foro del sitio de Documenta 12 magazines, *Brumaria* denuncia en severos términos la negligencia en la coordinación de la propuesta de Documenta en lo que hace a la fase de la exhibición y presentación de las revistas “en vivo”.

Desde **ramona** pensamos que esta valiosa iniciativa de Documenta12 magazines debería sobrevivir a la presente edición de Documenta.

Sería muy interesante que se consolidara como una plataforma global donde las revistas integrantes de la iniciativa de Documenta –y eventualmente también otras publicaciones– se proyectaran más allá de su medio, de sus referencias culturales habituales y de los marcos intelectuales y artísticos dominantes en su respectivo medio. Cuando Documenta12 haya concluido, en unos pocos meses, seguirá siendo estimulante estar en comunicación para ampliar nuestras coordenadas geográficas habituales, conocer nuevas realidades y perspectivas teóricas, entender diferentes problemáticas que permitan superar el par-

roquialismo (o la perspectiva limitada) en el que nos suele hundir el medio local en el que nos movemos, incluso cuando se está en una posición central en el sistema. Por ello **ramona** propone:

- > Abrir el sitio de la iniciativa al público en general (sin esperar al mes de junio de 2007) eliminando la restricción debida al acceso codificado, como única manera de que el sitio adquiera vida y no se limite a ingresos mínimos con passwords que nadie recuerda.
- > Facilitar el acceso y difusión de los contenidos a través del uso de html.
- > Organizar el pool de contenidos copyleft para las publicaciones participantes del siguiente modo:

1. Cada revista podrá ofrecer una selección de tres a cinco artículos para su libre difusión por otras revistas y en otros idiomas. Podrá ir variando su oferta total o parcialmente con la frecuencia que desee.
2. Para facilitar el manejo de esa oferta de contenidos cada revista colgará en el *site* no solamente los artículos sino también un *abstract* de un máximo de 300 palabras en inglés, seguido de seis palabras claves que permitan darse una idea del argumento de cada uno de los artículos ofrecidos. Éstos, por supuesto, estarían disponibles en el *site* de la revista en su versión completa o podrían ser enviados a sólo requerimiento de la revista interesada.

3. Se aclarará también el título de los artículos ofrecidos y la extensión en caracteres del mismo, el nombre del autor y un mail de contacto con él o con la publicación.

4. Se sobreentiende que este ofrecimiento incluye el derecho a la traducción y a la publicación sin exigencias de derechos de autor (en el marco de copy left).

5. La revista que utilice un contenido de otra se compromete a traducir de la mejor manera a su alcance el texto íntegro de ese contenido y publicarlo sin cortes. La revista avisará al autor y a la revista fuente y enviará un ejemplar a cada uno a su coste.

6. Un mismo artículo puede publicarse simultáneamente en distintos países y en distintos idiomas. Las revistas interesadas en publicar estos artículos traducidos deberán aclarar en el *site* que los han elegido y los están procesando, consignando también la fecha, lo que les dará el derecho de prioridad durante cinco meses a partir de la misma. Si en ese lapso el artículo no apareció, algo que también debe consignarse, quedará libre para que otra publicación del mismo idioma lo tome.

Con respecto a otras observaciones de *Brumaria*, no estamos en condiciones de opinar ya que no hemos estado presentes en anteriores ediciones de Documenta y por lo tanto ignoramos la localización física del espacio asignado al proyecto y demás aspectos cuestionados. Sin embargo, coincidimos en que las prop-

uestas son conceptualmente demasiado abiertas, a la vez que no ofrecen contrapartida financiera como para desarrollar un proyecto serio en el limitado tiempo restante.

En consecuencia, y para finalizar, creemos que, mínimamente, los organizadores deberían garantizar:

1. Una bolsa o mercado de todas las revistas participantes, ya sea en sus formatos papel o electrónico, con acceso a números anteriores, de tal modo que el público especializado pueda consultarlas y suscribirse.
2. Esto implica la resolución de cuestiones de traslado, exportación, ubicación física, *stands*, ficheros, personal de atención, etc.,

que no puede ser asumida por nuestra revista (y probablemente tampoco por las demás revistas).

3. Encuentros regionales e interregionales como los ya realizados, que son de gran utilidad para establecer conexiones directas entre los grupos editoriales independientes.

Este conjunto de propuestas fue elaborado a partir de distintas instancias de intercambio y discusión en las que miembros y colaboradores de la revista **ramona** compartieron y evaluaron la experiencia individual y colectiva en relación con el proyecto, con miras a generar alternativas prácticas que contribuyan a destrabar la encrucijada en la que creemos que está actualmente Documenta12 magazines.

Proposal regarding documenta 12's initiative to link art publications worldwide

We find that the initiative of documenta 12 magazines is an excellent proposal to connect artistic, cultural and political publications around the world, and that it should be sustained and developed. The project documenta 12 magazines carries on the tradition of critical debate launched by previous editions.

Nevertheless, we are deeply worried by the fact that the nucleus of the initiative of documenta 12 magazines, the connection tool, has not operated at all during the year when contacts and discussions were supposed to take place.

Moreover, since the tool was activated some months ago, it was obvious that the website devoted to this initiative is hardly alive:

- > There is scarce participation of the journals in the website (most of them have not posted a single article);
- > Many of the posted articles are irrelevant;
- > There are conceptual and retrieval difficulties to access the material;
- > The use of .pdf files becomes a technical obstacle for reading and storing published material;
- > Information is restricted to a small circle of password owners, and this is completely at odds with the spirit of the project (and with the spirit of Internet in general).

These are technical observations on the limited conditions for exchange, and they complement the harsh criticism offered by one of the participating magazines, the Spanish *Brumaria*, on the current and future state of the initiative, which they nevertheless deem positive.

In a text that can be found in the forum of

the documenta 12 magazines website, *Brumaria* severely denounces the negligence towards the coordination of the documenta 12 proposal as regards the stage of the publications' "live" exhibition and presentation.

In **ramona** we believe that this valuable initiative of documenta 12 magazines should survive the current edition of documenta.

It would be extremely interesting that it were consolidated as a global platform for the publications participating in the documenta initiative (and eventually other publications too), so they could project themselves beyond their medium, their usual cultural references and the hegemonic intellectual and artistic frameworks for their respective media.

When documenta 12 is over, in a few months, it will still be stimulating to be communicated in order to widen our current geographical coordinates, to be aware of new theoretical realities and perspectives, and to understand different concerns so as to move beyond the parochialism (or the limited perspective) usually fostered by our local medium even if we are placed in a central position within the system.

Therefore, **ramona** proposes:

- > To open up the website to the general public (before June 2007) by eliminating the restriction due to codified access, as the only way of giving life to a website which is now limited to a minimum of accesses with passwords no one remembers.
- > To facilitate access to and dissemination of contents through the use of html.

> To organize the copyleft pool of contents for participating publications, as follows:

1. Each magazine may offer a selection of three to five articles for free dissemination by other magazines, and in other languages. This offer may be totally or partially modified with no fixed frequency, depending on the magazine's decision.

2. For an easier management of said offer of contents, each magazine will post on the website not only the articles, but also an abstract (300 words maximum) in English, followed by six key words that should allow for an idea of the themes discussed in each offered article. These articles will obviously be available on each magazine's website in their complete version, or could be sent by request to the other publications.

3. These postings will include the title of offered articles, their extension (number of characters), the name of the author and a contact e-mail address for the author and/or the magazine.

4. It is understood that this offer will include the right to translate and publish without author's rights, as per copyleft definitions.

5. The magazine using another magazine's contents will be committed to correctly translate the whole text of such contents, and to publish it without cuts. Such magazine will advise the author and the corresponding magazine of such publication, and will send each an issue at its own expense.

6. The same article may be published simultaneously in different countries and in different languages. Magazines that wish to publish said translated articles must state on the website that they have selected and are processing such articles indicating the date, thus gaining priority rights for five months

thereafter. If the article does not appear during such period, it will be free for publication by other magazine.

Regarding other observations made by *Bru-maria*, we are in no position to comment due to the fact that we have not participated in other editions of documenta, and we therefore not familiar with the premises assigned to the project nor with the rest of the aspects in question.

We nevertheless agree that the proposals are too conceptually open, and that they offer no financial aid to allow for the development of a serious project within the short time left.

We therefore believe that the organizers should at least guarantee:

1. a pool or market of all participating publications, either in their print or web format, with access to previous issues, to allow the specialized public to access them and be subscribed;
2. the solution to matters such as travel, export, physical location, booths, file systems, personnel, etc., which constitute expenses that cannot be sustained by our own magazine (and probably neither by the rest of the publications);
3. regional and inter-regional meetings such as those already held, as they are extremely useful to establish direct connections among the independent editorial groups.

These proposals were elaborated as per different exchange and discussion instances where members and collaborators of **ramona** shared and assessed individual and collective experiences related to the project, in order to generate practical alternatives that will contribute to overcome the current confusion affecting documenta 12 magazines.

Contribución: Sistema Autogestionado de Educación en Arte: proyecto s-o-s

Un intento por romper los códigos de producción del conocimiento

Algo así como un manifiesto

El Sistema Autogestionado de Educación en Arte es un proyecto de investigación sobre los sistemas educativos en las áreas de artes y humanidades, iniciado en 2006 por TkH, Centro de Artes Escénicas, Teoría y Práctica en Belgrado. Siguiendo su título serbio *Samoupravni Obrazovni Sistem u Umetnosti*, utilizamos el acrónimo como título corto del proyecto en serbio e inglés: *s-o-s project*.

Los temas y conceptos clave del proyecto son: educación artística, producción y gestión del conocimiento, investigación, autoorganización, autoeducación-aprendizaje, autogestión, aplicación de procesos *open source* en educación, contextos económicos y políticos contemporáneos de producción de conocimiento, y mercantilización [*commodification*] del conocimiento. *s-o-s project* ha sido concebido como un sistema abierto de investigación científica, con talleres teóricos y prácticos que desarrollan la práctica de la pospedagogía en los campos de la teoría del arte, estudios culturales, activismo y métodos educativos. Su objetivo es encontrar y/o moldear alternativas a las instituciones educativas oficiales, apuntando a la autoeducación. El

proyecto está siendo llevado a cabo a través de cinco segmentos diferentes. El segmento básico del proyecto, ya en funcionamiento, es la investigación, y está siendo implementado por un grupo de nueve personas con diferentes formaciones. La finalidad del grupo es utilizar determinados libros y textos para reflexionar, modificar y reapropiar (romper) conceptos preexistentes y desarrollar nuevos conceptos que puedan ser empleados en nuevas metodologías de (auto)educación y producción de conocimiento. Como parte de este segmento, el grupo está investigando otras iniciativas y proyectos de similar índole en otros países. A cierto punto de la investigación, el grupo de trabajo abrirá el proyecto a otros participantes y formará una "clase experimental" para testear las metodologías desarrolladas en forma de talleres durante *TkH Summer Re: public*.

El proyecto está organizado a través de los siguientes segmentos:

1. Autoorganización
2. Investigación [Belgrado, PAF (Francia)]
3. Presentaciones [PAF (Francia), spiel: Platz dietheater Konzerthaus (Viena), Kon-tekst Gallery (Belgrado)]

4. *TkH Summer Re: public*. Escuela de verano [Belgrado, Užice (Serbia)]
 5. Publicación (publicación *online*; publicación en la revista *TkH*; un compendio internacional de textos).

El grupo de trabajo está formado por estudiantes, graduados universitarios y jóvenes profesionales del campo de las artes y humanidades: Siniša Ilić (Mag, artista visual), Marta Popivoda (videoartista, senior en dirección filmica), Ana Vujanović (Ph.D, teórica sobre artes escénicas y cultura), Iva Nenić (teórica sobre cultura, etnomusicóloga, candidata a Maestría en Teoría del Arte y Medios de Comunicación), Bojan Djordjev (director de teatro, candidato a Maestría en Teoría del Arte y Medios de Comunicación), Jelenac Knežević (gestora de arte y cultura), Vida Knežević (curadora, estudiante de Maestría en Teoría del Arte y Medios de Comunicación), Ivana Marjanović (curadora), Ana Vilenica (historiadora de arte, intérprete, estudiante de Ph.D. en Teoría del Arte y Medios de Comunicación y candidata a Maestría en escenografía).

Lecturas detalladas: entre la autogestión de los trabajadores, un profesor ignorante y la post-pedagogía

Con *s-o-s project* estamos tratando de establecer nuevos procedimientos a través de la introducción y la investigación del “sistema autogestionado” en el campo de la educación. Esto implica, en primera instancia, que los participantes del *TkH Summer Re: public* (“clase experimental”) y las investigadoras del grupo de estudios no asisten a clases ni estudian una currícula pre-determinada ofrecida por docentes pre-determinados, sino que por el contrario tienen un rol activo en la articulación de tópicos específicos y luego buscan y deciden sobre los y las docentes apropiados. Nuestra utilización del término “sistema au-

togestionado” se refiere a la autogestión de los trabajadores (*(radničko) samoupravljanje*) que fue desarrollada como un sistema estatal desde los años cincuenta en la República Federal Popular, luego República Socialista, de Yugoslavia. La autogestión de los trabajadores es actualmente reconocida como una práctica de democracia directa en los niveles inferiores del régimen socialista de ese período particular de Yugoslavia. Esto significa que “la clase trabajadora y la gente pobre tenían un tipo de derecho soberano que hoy en día no poseen”.¹ Los consejos de trabajadores, en los cuales los trabajadores comunes estaban presentes, eran soberanos para decidir acerca de problemáticas sociales como la distribución del ingreso, la distribución de los inmuebles de propiedad del Estado, las estrategias laborales, etc. Aún cuando este concepto resultó demasiado controvertido en la práctica (especialmente debido a los estrictos controles del Partido Comunista en los niveles superiores del proceso de toma de decisiones), nos interesa explorar su posible reapropiación en el campo actual de la educación en las artes.

Según este enfoque, uno de los aspectos más importantes del *s-o-s project* es la práctica de la autoorganización. El proyecto está organizado desde la base (pero no en la lógica de abajo hacia arriba): agrupando colaboradores con necesidad e interés en formar parte de la creación de un modelo de educación alternativa para ellos mismos, y manteniendo una estructura de colaboración no jerárquica y rizomática. Esto no implica una división sectorial del trabajo, sino que todos y todas participan en todos los segmentos y aspectos del proyecto: organización, proceso de toma de decisiones, investigación, etc.

En un sentido teórico, el proyecto se basó en dos libros que decidimos usar como punto de partida en la investigación: *The Ig-*

norant Schoolmaster de Jacques Rancière² y *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*³ de Gregory Ulmer.

De acuerdo a los textos, desarrollamos y aplicamos estrategias de educación e investigación post-pedagógicas, cuyos objetivos son:

1. Hacer una transferencia desde la ciencia logocéntrica y humanista sobre arte, hacia teorías de arte con orientación crítica y analítica y de estudios culturales, sociales y políticos.
2. Arriesgarnos a poner una investigación crítica abierta en el lugar de la acumulación de conocimiento positivo y sus explicaciones, como principio básico de la (auto)educación.
3. Aplicar conocimientos artísticos y teóricos, y experiencias de las vanguardias, neovanguardias y postvanguardias históricas y del posmodernismo a la autoeducación teórica (a nivel de tesis) y práctica (a nivel de testeo de tesis).
4. Posicionar el trabajo artístico y teórico como un enfoque crítico a los tópicos clave del proyecto, que son también utilizados como herramientas para la autorreflexión sobre las propias actividades artísticas, teóricas, activistas y de investigación científica.
5. Reemplazar la figura autoritaria de “alguien que sabe” (docente) por una multitud de nuevos “sujetos de arte y educación” como actores inteligentes, activos-proactivos, orientados a la investigación y críticos, dentro de una sociedad contemporánea.
6. Establecer una relación igualitaria de colaboración entre investigadores en las áreas teóricas, históricas, de producción de arte y humanidades.

El trabajo pospedagógico en el proyecto está basado en las necesidades que de-

manda nuestro contexto local (Serbia transicional) como parte lateral del contexto socio-económico global postfordista:

- a. la necesidad de establecer relaciones productivas y transversales entre arte y teoría como enfoques críticos de la cultura/sociedad contemporáneas (especialmente en el contexto local);
- b. la necesidad de estudiar modelos y posibilidades de autoorganización y autoeducación que puedan contribuir a la creación de alternativas a las instituciones de educación oficial y a la ruptura de los códigos de ese tipo de educación;
- c. la necesidad de formar una herramienta crítica a través de la cual podamos producir constantemente territorios temporarios autónomos para una educación permanente fuera de las instituciones educativas oficiales; y
- d. la necesidad de hacer una distinción entre el aprendizaje a través del trabajo propio, la investigación y la práctica artística, y el aprendizaje que persigue la posterior remuneración de horas laborales (en instituciones educativas), que no es más que otra demanda de la maquinaria capitalista neoliberal.

Defina: ¿qué hay que hacer? Hackeando la información en los límites del territorio...

El *s-o-s project* se está realizando en cinco segmentos, en colaboración con diferentes socios.

1. Autoorganización

Este aspecto fue más intensivo al comienzo del proyecto, pero siguió siendo el concepto y la práctica principales de desarrollo y posterior articulación del mismo. Al inicio tomó dos meses de literal autoorganización, para proveer al grupo de trabajo de una infraestructura relativamente estable (espacio, equipamiento técnico) para

1> Todor Kuljić, *Yugoslavia's Workers' Self-Management*, transcripción del video de Oliver Ressler filmado en

Belgrado, Serbia, 23 minutos, 2003
 <<http://www.republicart.net>>.

2> Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford Cal,

Stanford University Press, 1991.
 3> Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from*

Jacques Lacan to Joseph Beuys, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1987.

comenzar la investigación. Se originó en la experiencia del grupo TkH que comenzó como un grupo de estudio autoorganizado similar en 2000, así como en la *Performing Arts Theory School* organizado por TkH para nuevos colaboradores (estudiantes y graduados de artes y humanidades durante los años 2001-2002) dentro del *Centre for New Theatre and Dance* de Belgrado). El *s-o-s* como proyecto surgió entre nuestras necesidades para profundizar las investigaciones sistemáticas teóricas y artísticas, basadas en experiencias previas de TkH y también alentadas por la invitación a participar del proyecto de publicación de documentos¹². El grupo de investigación se formó luego de la conferencia sobre autoorganización, editada por Ana Vujanović en el marco del 40° BITEF [Festival de Teatro Internacional de Belgrado], donde Marta Popivoda y Jelena Knežević presentaron el concepto básico del proyecto.

2. Investigación

El procedimiento básico del grupo de trabajo es leer y analizar diferentes libros y textos sobre educación en las artes y temas relacionados. Las tesis analizadas son luego modificadas a través de discusiones y adoptadas como nuestras propias herramientas, utilizadas para modelar nuevos procesos educativos que serán testeados a través del *TkH Summer Re: public*.

El grupo de investigación se reúne dos veces por semana y trabaja sobre tres vectores simultáneos de acción:

1. Nuevas estrategias de autoeducación en forma de lectura, análisis y discusión de textos y libros, creación de plataformas y diagramas de rearticulación y reapropiación de conceptos elegidos.
2. Soluciones-resultados concretos artísticos, teóricos y *aRtivist* de los investigadores, y testeo de los conceptos y las estrategias desarrollados en forma de reportes, textos, consultas, etc.
3. Eventos semipúblicos: debates, seminarios, e introducción de observadores externos y expertos de diferentes áreas en el

proceso de trabajo, y presentación de nuevas fases del proyecto a una audiencia más amplia. Estos eventos servirán como una especie de constante evaluación de la investigación.

3. Presentaciones

La primera presentación de la investigación se realizó en el *PerformingArtsForum* (PAF, Francia), en diciembre 2006. La segunda presentación y discusión pública fue en enero 2007 en *spiel: platz dietheater Konzerthaus* (Viena), en colaboración con la *Academy of Fine Arts –Post Conceptual Art Practices Class* [Academia de Bellas Artes–Clase sobre Prácticas Artísticas Post-Conceptuales], grupo de lectura Nomanden, (Viena). La tercera presentación está planeada para mayo 2007 en la Galería Kontekst de Belgrado, donde el grupo de investigación presentará el trabajo a la escena de Belgrado y abrirá el proyecto para que participe un público más amplio. Consideramos las presentaciones como una herramienta para autorreflexionar y reclutar nuevos colaboradores para el proyecto. Asimismo, a través de las presentaciones realizadas, *s-o-s project* se introdujo en el debate con dos instituciones muy diferenciadas: el *PerformingArtsForum*, autoorganizado y de capital privado, trabajando en la actualidad en el desarrollo de prácticas de autoaprendizaje, y la *Academy of Fine Arts* de Viena, en la que está surgiendo un nuevo grupo autoorganizado de lectura. Estas colaboraciones nos ayudaron a lograr una articulación más precisa de nuestros intereses y actitudes sobre otros/diferentes territorios de producción de conocimiento, y a reflexionar sobre un mapa más amplio de instituciones relacionadas con la educación en el campo del arte.

4. TkH Summer Re: public

La *Summer School* [Escuela de Verano] está planeada para agosto de 2007 en la Galería Kontekst de Belgrado (*Cultural center Stari grad*). Será el resultado de los primeros tres segmentos, particularmente

de la última fase de la investigación, durante la cual se formarán las estrategias del trabajo y de los talleres, y posteriormente se formará a los panelistas seleccionados de acuerdo con las temáticas consideradas. Luego del establecimiento de la “clase experimental” que trabajará en la TkH Summer Re: public, todos los participantes formarán parte del proceso de toma de decisiones sobre el contenido y la organización de la escuela. Planeamos utilizar un algoritmo diseñado por el grupo de trabajo de *s-o-s project*, que ofrecerá un conjunto de problemáticas y asuntos teóricos y artísticos, y definirá el proceso de toma de decisiones (voto, consenso, etc.). Creemos que a través del algoritmo evitaremos que los participantes permanezcan fijos en sus actuales marcos conceptuales de educación. La propuesta inicial consiste en que la escuela de verano esté conformada por tres talleres. El primero estará dedicado a las nuevas habilidades (utilización de *software* gratis, publicación *online* por medio de CMS, etc.). El segundo será teórico, organizado a través del estudio de conceptos teóricos clave y textos en relación al tema seleccionado, y estimulará discusiones entre los participantes. El tercer taller estará dedicado a las problemáticas de las prácticas artísticas tales como actuación, danza, artes visuales, fotografía, música, etc., y tendrá un producto final concreto en forma de acción pública, presentación o algo similar. Está planeado que todos los participantes colaboren entre sí en las discusiones y en proyectos concretos.

5. Publicación

En este segmento se publicará la documentación completa del trabajo de investigación sobre la creación de la escuela de verano, así como los materiales de investigación y los resultados finales. Incluye la publicación *online* de toda la documentación de la investigación y la organización de la misma (reseñas de investigación, transcripción de los debates, lecturas, diagramas,

etc.). La publicación *online* se llevará a cabo a través de la utilización de la *wiki tool/page* que figura en la plataforma *online* en el sitio www.tkh-generator.net, y también se publicarán textos seleccionados en la revista TkH como contribución al proyecto documenta 12 magazines.

Durante todos los segmentos del proyecto, una de las preguntas centrales será la necesidad de autoorganización en los campos de la educación artística y la producción de conocimiento, sus procedimientos, territorios y contextos sociales: una posible formulación de nuevos modelos y metodologías de (auto)educación, que usará procedimientos de código abierto y reinvestigará los conceptos posfordistas respecto del conocimiento y su resistencia o su apoyo a la sociedad capitalista contemporánea de la cual surgieron. También, una reflexión sobre la pregunta: ¿Por qué los temas educativos están entrando tan rápida y fervientemente en el mundo del arte contemporáneo?

El propósito de *s-o-s project* es el desarrollo de un modelo alternativo de (auto)educación como herramienta crítica permanente para la creación de territorios temporarios autónomos que estarán siempre fuera del sistema universitario formal, como zona segura donde la información puede ser utilizada y actualizada como conocimiento. El proyecto también se propone el desarrollo de estrategias posibles de ruptura de códigos de tal educación, es decir, de tomar libremente las metodologías de trabajo y su implementación para nuestros propios procedimientos dirigidos contra la información como un producto de mercado. Propondremos un modelo de investigación y de compromiso del conocimiento más allá de las concretas relaciones de propiedad: un conocimiento que no se posicionará como mercancía, cerrando su código.

Apéndice

Este texto ha sido realizado en colaboración con: Siniša Ilić (diagramas), Vida Knežević, Ivana Marjanović, Iva Nenić y Ana Vilenica.

Educación: glosario provisional

Equipo s-o-s y TkH

A B

Mercantilización* del conocimiento

Iva Nenić

La producción y la gestión de conocimiento (la forma en que la información es creada, presentada, almacenada, transmitida, compartida, juzgada) están sujetas a las condiciones materiales de un momento histórico determinado y a las especificidades de las prácticas culturales educativas. El objeto mismo del conocimiento está cambiando rápidamente en las sociedades postindustriales debido a la creciente velocidad del desarrollo tecnológico y la resultante ubicuidad de la información. La lógica del capital ha penetrado el terreno contemporáneo de la educación, cambiando el concepto de conocimiento de “un cuerpo organizado de información” al de “mercancía informativa”. Como advirtiera Louis Althusser, “el aparato ideológico del Estado que ha sido instalado en la posición dominante en las formaciones sociales capitalistas maduras como resultado de una violenta lucha de clases política e ideológica contra el antiguamente dominante aparato del Estado, es el aparato ideológico educativo”.¹ El capitalismo tardío regula el proceso de aprendizaje de forma tal que la “ideología dominante” no es una mera implementación de un principio hegemónico del Estado, sino un cambio más profundo en el núcleo mismo de los sistemas educativos. El conocimiento es comercializado, la rele-

vancia y la cantidad de información están creciendo rápidamente, nuevas tecnologías son condiciones *sine qua non* para cualquier proceso de aprendizaje. Así, Jean François Lyotard afirma que “el conocimiento es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en ambos casos, el objetivo es el intercambio”.² Esto también afecta el rol del aprendizaje: hoy en día éste no implica saber por “propósitos personales”, sino para utilizar el conocimiento en el mercado educativo, para explotar al máximo las habilidades y la imaginación propias. El conocimiento como mercancía a la venta es el sello del enfoque hegemónico del *saber hacer* del capitalismo tardío, según el cual aferrarse rápidamente a la información (con velocidad y ubicación adecuadas) es más importante que ejercer la creatividad personal fuera del marco institucional convencional. Por otra parte, el valor del trabajo inmaterial, la creatividad y la innovación, es reconocido por el mercado, produciendo el surgimiento de una “explotación parasitaria del dominio inmaterial por el material”.³ De esta forma, la mercantilización del conocimiento es un proceso de transformación que se lleva a cabo en la base del sistema educativo y también una condición dominante presente del conocimiento. El llamado a la oposición en forma de varios tipos de crítica y contrahegemonía apunta tanto a la teoría como a la práctica. La pregunta es cómo pensar el valor del conocimiento hoy, y cómo desarrollar

medios abiertos y autorreflexivos de educación que difieran de la enseñanza y el aprendizaje convencionales. Estas estrategias deben considerar tanto las circunstancias locales como las globales (por ejemplo, la brecha digital y las desigualdades sociales), para poder detectar necesidades particulares y construir tácticas contexto-específicas para combatir la lógica dominante del capitalismo cognitivo actual.

D

Educación y autoaprendizaje

Bojan Djordjevic

Recientemente, varios proyectos crítico-educativos y artístico-educativos intentan encontrar un término más apropiado que reemplace a “educación”. Esta es la razón por la cual la palabra educación aparece tachada en el título de este texto: como un llamado a un término nuevo, alternativo. Etimológicamente, la palabra educación deriva del latín *educare*: criar, entrenar, cultivar, a través de la *educatio/nis*, la crianza, el entrenamiento. En los últimos tiempos ha habido un retorno a una afirmación alternativa que establecía que educación derivaba de un verbo diferente: *educere*, que significa “conducir fuera” o “conducir hacia” (Wikipedia). Esta otra versión etimológica implica conducir desde una cosa hacia otra, de un estado a otro. Como por ejemplo sacar de la oscuridad. Me gustaría enfatizar también que este significado también implica que alguien está conduciendo a otra persona: en el caso de la educación (o sea en el sistema occidental tradicional de educación), un maestro que conduce a un estudiante fuera de la oscuridad de su ignoran-

cia, de su falta de conocimiento, hacia el estado de posesión de conocimiento. Esta noción de una persona instruyendo a otra (el poseedor de saber-conocimiento instruyendo a la persona con menor conocimiento, o con falta de conocimiento) es la razón por la cual las alternativas a las nociones tradicionales de educación se distinguen también por agregar el prefijo auto (*self*) al término, como una distinción inmediata y sumamente visible. En consecuencia, la primera acción a seguir es la eliminación de la posición autoritaria del maestro como único propietario del “conocimiento”, o en palabras de Jacques Rancière: “El mito pedagógico (de la instrucción como el arte de la explicación) divide el mundo en dos. Más precisamente, divide la inteligencia en dos. Establece que existe una inteligencia inferior y otra superior. La primera registra percepciones por casualidad, las retiene, las interpreta y las repite empíricamente dentro del cerrado círculo de sus hábitos y necesidades. Esta es la inteligencia del niño pequeño y del hombre común. La inteligencia superior conoce las cosas por medio de la razón, procede según métodos, de lo más simple a lo más complejo, desde la parte hacia el todo”.⁴ La técnica de autoeducación del proyecto s-o-s está basada en la teorización de Rancière del ejemplo del “maestro ignorante” Joseph Jacotot, y en el concepto de Gregory Ulmer de pos(e)pedagogía. La utilización de estos conceptos en el ámbito del autoaprendizaje debería efectivamente eliminar al “otro”, el profesor, de la etimología de la educación. En ese sentido, el proyecto s-o-s está basado por un lado en los libros (textos) como fuente, y por otro en el libre

*> *Commodification*: transformación de algo en mercancía (N. de T.)

y Londres: Monthly Review Press, 1971, pp. 127-187, 152.

nesota Press, 1984, p. 4.

1> Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York

2> Jean François Lyotard, *The Post-modern Condition: A report on knowledge*, Minneapolis: University of Min-

3> Matteo Pasquinelli, “Immaterial Civil War: Prototypes of Conflicts Within Cognitive Capitalism”, Barcelona, 2006, p. 8 www.rekombinant.org/ImmCivilWar.pdf

4> Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual*

Emancipation, Stanford Cal: Stanford University Press, 1991, p. 7.

debate entre iguales que resignifica las experiencias de cada persona.
Experimentación (Laboratorio > Investigación)

F G H I J K

Experimentación (Laboratorio > Investigación)

M N

Procedimientos *open source* en educación

Marta Popivoda

Con el giro paradigmático hacia la producción inmaterial y las tecnologías digitales, cuando cada copia es idéntica al original y toda información es potencialmente un regalo (que no priva de nada a quien está entregándola), el patentamiento se está convirtiendo en el punto donde el poder de la clase dominante se revela y muestra su posición en el orden jerárquico de clases. La propiedad intelectual es uno de los temas más controvertidos de este complejo mecanismo, y se ha tornado muy problemático en el campo de las tecnologías de información y comunicación [TICs], Internet y www, ya que los protocolos y los procedimientos de acceso compartido y abierto a la información están ya inscritos en la materialidad de estos medios. Los críticos de la propiedad intelectual en el ámbito de las tecnologías digitales, e incluso más ampliamente de la cultura y la sociedad contemporáneas (como por ejemplo Richard Stallman y McKenzie Wark) señalan que, en la mayoría de los casos, la propiedad ni siquiera pertenece a los productores/trabajadores (escritores, programadores, artistas) sino a agentes tales como editores, compañías de software, galerías, museos, teatros, etc.⁵ A

este punto llegamos al tema de la “propiedad simbólica”, que considero crucial para el contexto de la producción concreta de conocimiento. En la actualidad, en el contexto de producción posfordista, el sistema regulador más influyente es el de la propiedad por sobre los conceptos, las nociones, la información, los paradigmas y la historia. De esta forma, están siendo “mercantilizados” y por lo tanto, mantienen un orden vertical y jerárquico entre “aquel que sabe y aquel que no sabe”, “aquel que es audible y aquel que es inaudible”, “aquel que es visible y aquel que es invisible”. Como reacción crítica a estas categorizaciones, considero que el autoaprendizaje independiente y la implementación de procedimientos de código abierto [*open source*] en el proceso de aprendizaje son modos posibles de hackear la información y convertirla en conocimiento. Esto permite romper los códigos de la educación institucional y tomar libremente las metodologías, reapropiarlas e implementarlas en nuestros propios procedimientos dirigidos, más allá de la propiedad real, hacia un tipo de conocimiento que no se posicionará como mercancía cerrando su códigos. El término *open source* se originó en el Free Software Movement. El *Free Software* –como opuesto al *software* de propiedad– implica cuatro libertades [*freedoms*] esenciales. Freedom 0 es la libertad de operar el programa; Freedom 1 es la libertad de estudiar y modificar el programa, y la capacidad de acceder al código de acceso [*source code*] es prerequisite para esta libertad; Freedom 2 es la libertad de redistribuir copias; y Freedom 3 es la libertad de mejorar el programa y distribuir las mejoras para beneficio de otras personas.⁶ Aquello que me gustaría enfatizar es que el término *Free*

Software implica la libertad de acceso igualitario a la información, y el código abierto es la metodología a través de la cual este principio puede ser alcanzado. Esta distinción es la que hace que los procedimientos *open source* sean aplicables en diferentes contextos, como arte y educación.

En *Imperio*, Antonio Negri y Michael Hardt tratan el tema del *copyleft* partiendo de la base de que actualmente es mucho más simple reconfigurar las relaciones de propiedad, a diferencia de los sistemas capitalistas anteriores. Esto se debe a que hoy la propiedad crucial no es la propiedad sobre los medios materiales de producción: maquinaria, sino sobre los medios inmateriales: mente humana, pensamiento, imaginación, creatividad, intelecto. Y ésta es la potencialidad por la cual, en la educación artística, la implementación de procedimientos de código abierto es el elemento esencial en la lucha (de clases) por la libre información.

Pospedagogía

Miško Šuvaković

El término “pospedagogía” fue acuñado por el teórico americano derrideano Gregory L. Ulmer y hace referencia al concepto de “escena de la escritura” de Jacques Derrida.⁷ En el libro de Ulmer *Applied Grammarology*, la “post-pedagogía” ha sido aplicada a au-

tores completamente diferentes como el psicoanalista Jacques Lacan, el escultor y actor Joseph Beuys, el director de cine Sergei Eisenstein, y el director de teatro Antonin Artaud. Para Ulmer, el término “pos(e)pedagogía” indica un movimiento más allá de la pedagogía convencional, para establecer la pedagogía en la era de los medios electrónicos.

Asignaré varias posibilidades diferentes al concepto de pospedagogía:

1. Apertura del proceso pedagógico tradicional (proceso de transmisión de “ideas”/conocimiento de profesor/a a alumno/a) hacia la investigación o trabajo conductual entre colaboradores iguales que aprenden unos de otros.⁸
2. Destrucción anarquista de los cánones, reglas, criterios y leyes de pedagogía: la situación pedagógica como ludismo y como acto emancipatorio de creación.⁹
3. Anulación (destrucción, deconstrucción, relativización, descentralización) del propio estatus de “maestro como propietario del conocimiento”.¹⁰
4. Organización de la clase teórica o pedagógica como trabajo artístico abierto, nómada e interactivo.¹¹
5. Ejecución de la clase teórica, autopoética o pedagógica como un evento que no pueda ser precisamente identificado como una clase en sentido teórico, ni como un trabajo artístico (meta-representación) ni como una especie de taller promocional.¹²

**> (N. de T.) Neologismo de oposición a *copyright*: implica que no hay restricciones de propiedad intelectual sobre el bien, y que éste puede ser reproducido.

7> Gregory L. Ulmer, *Applied Grammarology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Lacan to Joseph Beuys*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 2007.

8> El proceso de estudio a través de la investigación fue elaborado por el grupo Art&Language a comienzos de los setenta. Por ejemplo, Therry Atkinson y Michel

Baldwin lo definen con el siguiente esquema: “Buscado por índice de – def. A-L(x)(si x es miembro de A-L entonces ((?y) x aprende a de y y x ≠ y))”.

9> John Cage la utilizó durante sus clases universitarias. Uno de sus gestos postpedagógicos es otorgar la nota más alta (A) al comienzo del curso sin evaluar el conocimiento que generalmente se obtiene al final del mismo.

10> Por ejemplo, Tzvetan Todorov habla del Roland Barthes tardío como un “pensador” y “escritor” que trastoca el discurso

del maestro. Cree que los libros de Barthes no son una distribución de ideas, sino gestos verbales (escritura de acción).

11> Por ejemplo, conferencias de Joseph Beuys ejecutadas como un evento artístico (performance, happening, acción).

12> Por ejemplo, conferencias de Robert Wilson como una especie de performance pedagógica o teórica, tematizando e interpretando sus propias poéticas teatrales.

5> McKenzie Wark, *Hackerski manifest* (A Hacker Manifesto), Zagreb: Multimedijski Institut, 2006.

6> Ver Tomislav Medak, “Open Source Paradigm in the Arts” en www.gnupauk.org/FlossTxt012.

6. Organizar el acto de exposición teórica como un evento escénico, o en esta modalidad, con la elaboración especial de ejemplos retórico-verbales, conductuales y de medios de comunicación, o articulaciones-y-atracciones de la clase o el taller.¹³

7. Situar el acto de exposición teórica en el sistema de la comunicación reproductiva de los medios (radio, televisión, LPs CDs).¹⁴

8. Ejecución del acto de exposición teórica en el sistema de medios electrónicos interactivos (computadoras en red o multimedia y VR15), con posibilidad de respuesta de el/la oyente y su intervención en el marco de los temas y las explicaciones propuestas por el/la disertante.¹⁵

9. Establecer cualquier práctica artística como el modelo básico (cuerpo) mediante el cual se ejecuta la representación, aproximación, demostración o significación performativa en un “escenario” real o ficticio (pantalla). El acto pedagógico no es la transmisión de un “conocimiento cristalizado” de un sujeto (sujeto-amor del conocimiento) a otro (sujeto-sin conocimiento), sino una instalación de posibilidades para que individuos diversos se construyan a sí mismos como sujetos de conocimiento en una forma conceptualmente demostrativa, por medio de aparatos materiales teóricos, artísticos o culturales-mediáticos. En realidad, son epis-

temologías o teorías dinámicas interactivas puestas en práctica.

Producción de conocimiento

Jelena Knežević

La producción del conocimiento es un proceso complejo de crear y organizar información en una sociedad. Este proceso que consume tiempo y dinero y, por lo tanto, la producción de nuevo conocimiento es generalmente realizada por personas que trabajan para organismos estatales, universidades, grandes organizaciones sin fines de lucro, o grandes corporaciones.

El modelo dominante de la producción de conocimiento consiste en:

1. Sistema educativo, instituciones e infraestructura de investigación, con financiamiento gubernamental y subsidios privados (regulación del conocimiento).
2. Personal de investigación de alto nivel para realizar proyectos de investigación en ciencias sociales y humanidades (desarrollo de recursos humanos).
3. Acceso al conocimiento sobre ciencias sociales y humanidades disponible a nivel local (conocimiento local).
4. Acceso al conocimiento sobre ciencias sociales y humanidades disponible a nivel mundial (conocimiento global).
5. “Guardianes” que evalúan los resultados de la investigación, por ejemplo en forma de revisión de pares (autorización).
6. Publicación de los resultados de la investigación en medios impresos locales (documentos locales).

13> Este tipo de práctica en las clases fue utilizada por varios. En la historia moderna, podemos referirnos a conferencias de Martin Heidegger o de Ludwig Wittgenstein, origen de muchas de anécdotas. Por ejemplo, Heidegger cantando o Wittgenstein tendiéndose en el piso del aula mientras daba clases. Pero la noción de teatralización conceptual del acto pedagógico en clase se encuentra en los seminarios de Lacan sobre los mathemes o en su perform-

ance/clase que dio por televisión, sobre la televisión. Podemos también mencionar, por ejemplo, seminarios de los filósofos Jacques Derrida y Peter Sloterdijk, del teórico sobre cultura Boris Groys, etc.

14> Se podrían mencionar varios ejemplos: John Cage, Lacan, Derrida, Slavoj Žižek.

15> Existen diferentes ejemplos y hay

varios artistas en red o teóricos cuyos trabajos se comunican a través de modos pedagógicos utilizando la www (Critical Art Ensemble, por ejemplo).

16> Por ejemplo, las performances teórico-teatrales o teóricas del grupo TkH – Teorija Kojia Hoda (Teoría Caminante). TkH trabajó con construcciones teóricas que se llevaron a la práctica a través de la performance pública para poder así mostrar el cuerpo de la teoría.

7. Publicación de los resultados de la investigación en medios impresos internacionales reconocidos (documentos globales).

Podemos distinguir dos regímenes que asignan recursos para la creación de nuevo conocimiento: uno es el sistema de otorgar derechos de propiedad intelectual, como por ejemplo los sistemas modernos de patentes y *copyright*; el otro es el régimen de “ciencia abierta”, que se encuentra habitualmente en el ámbito de la investigación científica “pura” (referencias y citas). En la actualidad también encontramos este tipo de sistema, en cierto grado, en la producción de *software* gratis y de código abierto. El primer sistema asigna claros derechos de propiedad al conocimiento recientemente creado, que permiten excluir a otras personas de la utilización de ese conocimiento, y comercializarlo y vender las licencias. Como es sabido, este tipo de sistema aporta poderosos incentivos para la creación de conocimiento, creando monopolios temporarios que tienden a restringir la producción y a incrementar los precios.

El segundo sistema depende en cierta medida del hecho de que los individuos a menudo inventan o crean por motivos no pecuniarios, como la curiosidad. La diseminación de los resultados de la investigación y del conocimiento se logra a un costo relativamente bajo, ya que asignar “derechos morales” a quien primero publique algo que incrementa el cuerpo de conocimiento es un incentivo para que los creadores lo diseminen rápida y ampliamente. Por este motivo, en este sistema se fomenta la utilización de la producción de otros, que es relativamente económica: su costo es el debido y explícito reconocimiento, y posiblemente cierta reciprocidad en el compar-

tir el conocimiento.

Es por esto que el sistema de la ciencia abierta es usado a menudo como un régimen de la producción contemporánea de conocimiento en muchos proyectos educativos críticos e independientes sobre arte y cultura.¹⁷

Q Investigación (Experimentación > Laboratorio)

Ana Vujanović

La práctica artística como investigación, sumamente presente en el mundo del arte contemporáneo, fue inicialmente introducida en las artes visuales en los años sesenta y luego desarrollada y difundida a través de la historia del arte. El concepto fue establecido por el historiador del arte Giulio Carlo Argan en su ensayo *Art Practice as Research* (1958).¹⁸ Como sugiriera Argan, la investigación en y mediante el arte implica “la capacidad atribuida al arte de analizar y resolver ciertos problemas, o para considerar al artista como el problema a ser resuelto”.

El concepto de Argan implica que el trabajo artístico como investigación (a diferencia del trabajo artístico normal)¹⁹ introduce en la producción y la práctica artísticas elementos y competencias de discursos artísticos de segundo nivel: teoría del arte, estética, historia del arte, sociología y otras ciencias del arte. Por lo tanto, los puntos de partida del “arte no basado en la investigación” como actividad artística normal, son valores establecidos: paradigmas, técnicas y el conocimiento existente en el mundo del arte. En este sentido, su propósito es producir objetos artísticos refinados y

17> Cfr. Bronwyn H. Hall, en “Incentives For Knowledge Production with Many Producers”, *ESRC Centre for Business Research*, University of Cambridge, Working Paper n. 292, University of California at Berkeley and NBER,

Department of Economics.

18> Giulio Carlo Argan, “Umetnost kao istraživanje”, en Denegri, Ješa (comp.) *Studije o modernoj umetnosti*, Belgrado: Nolit, 1982.

19> El término “normal” aquí se refiere a la teorización de Thomas Khun sobre el desarrollo de la ciencia, a través de estados normales de la misma y de revoluciones científicas, en su libro *The Structure of Scientific Revolution*.

valiosos. A diferencia de esto, el “arte basado en la investigación” como actividad artística incidental tiende a reflejar, repensar, problematizar y cuestionar los valores existentes, o a sí mismo como valor. En este sentido, su objetivo no es la producción de objetos artísticos valiosos, sino la práctica artística crítica focalizada en ciertos problemas del mundo del arte (investigación en arte) o en ciertos problemas sociales, a través del arte (investigación mediante arte). En el campo del arte actual, el entretendido del discurso teórico y de la producción artística es el constituyente de más y más trabajos. Estos trabajos no existen en el sistema de la historia, la tradición y los paradigmas actuales del arte como en sus ambientes naturales, cuyos valores son aceptados y utilizados para la producción de trabajos artísticos. Por el contrario, aquí los valores son vistos como los problemas de las investigaciones de arte. El problema de esta práctica que ha aparecido en los últimos tiempos es que la investigación en arte ya está siendo asimilada en el mundo del arte como un trabajo artístico normal, una “pieza”. Más aún, este preciso problema debe transformarse en un tópico urgente para la “práctica artística como investigación” que todavía aspire a ser crítica. El laboratorio y la experimentación son actividades relacionadas con la práctica artística como investigación. El incremento de su utilización en el campo del arte desde los años sesenta hasta la actualidad es usualmente superficial, y genera tantos problemas como intenta resolver. Los conceptos de laboratorio y experimento son de hecho tomados de las ciencias naturales, donde indican el lugar y los procedimientos que brindan las condiciones óptimas para resolver ciertos problemas, testear ciertas suposiciones, y descubrir ciertas reglas del mundo circundante que difícilmente puedan encontrarse

en sus formas puras. Por lo tanto, su empleo en el campo del arte (el laboratorio como un entorno libre para la experimentación ilimitada con la creatividad humana) es básicamente erróneo, ya que el arte moderno (y el posmoderno también), a diferencia de las ciencias naturales, no está basado en un enfoque positivista de su “objeto”: fenómenos, sujetos, o temas del mundo circundante. Además, el arte en la tradición cultural occidental no tiende a alcanzar comprensiones o conclusiones objetivas sobre el objeto: muy por el contrario, estimula puntos de vista subjetivos sobre ciertos hechos. Por lo tanto, muchos laboratorios y experimentos en arte contemporáneo son la evidencia artística misma de su propia debilidad, en la absurda comparación con las ciencias naturales en que el mismo arte se sitúa. Desde esta perspectiva, los conceptos son introducidos en este terreno para proveer un status más relevante al arte y a su producción de conocimiento en la sociedad contemporánea. De todas formas, debido a esto generalmente se pierde de vista que el arte ya/aún es una especie de producción social de conocimiento: sus peculiaridades intelectuales y afectivas y sus especificidades materiales son aquello que debería reflejarse constantemente en el arte y mediante el arte, como la “prueba de la particular relevancia artística” en la sociedad.

Autogestión (“Samoupravljanje”)

Ivana Marjanović y Vida Knežević

La autogestión es un conjunto de métodos, habilidades y técnicas por medio de las cuales los individuos o grupos pueden dirigir efectivamente sus propias actividades hacia el alcance de objetivos y metas. La autogestión de los trabajadores²⁰ (*radničko samoupravljanje*) es un modelo organizacional de la economía donde los tra-

bajadores tienen el poder de tomar decisiones, contrariamente al concepto tradicional autoritario de organización donde existe una división entre aquellos que toman decisiones (junta directiva, director, jefe) y aquellos que las ejecutan (empleados). La autogestión de los trabajadores es un concepto de la estructura estatal que fue implementado de cierta forma en la ex Yugoslavia (República Federal Popular de Yugoslavia y República Federal Socialista de Yugoslavia) después de la Resolución del Informbiro,²¹ que expulsó al PCY (Partido Comunista de Yugoslavia) del Cominform en junio de 1948 y rompió relaciones con la Unión Soviética. Este modelo, como respuesta y crítica al sistema soviético, fue utilizado en Yugoslavia entre los años sesenta y ochenta. La autogestión de los trabajadores en Yugoslavia fue concebida como una mezcla del socialismo planificado centralizado de la Unión Soviética y la economía de mercado occidental. A pesar de que la autogestión de los trabajadores era una demostración de democracia “directa” y los trabajadores estaban en posición de decidir sobre ciertas cuestiones, existía un estricto y omnipresente control por parte del Partido Comunista gobernante, bajo la forma de administración de cuadros. Por lo tanto, este tipo de democracia “directa” fue aplicada solamente en los niveles de organización bajos, a través de consejos decisorios de los trabajadores que tenían autonomía en las decisiones relacionadas con la distribución del ingreso, cuestiones de empleo, etc. Sin embargo, el comité del Partido decidía en los temas de más alto nivel como las cuestiones de cuadros. Todo esto hizo que el concepto de autogestión de los trabajadores resultara hermético y autocrático, y que por ende no fuera aplica-

do e implementado consistentemente. No obstante, sería interesante repensarlo y reflexionar sobre el potencial del concepto de autogestión de los trabajadores como un modelo organizacional alternativo que puede ser reapropiado en nuevas prácticas culturales y artísticas autónomas y autoorganizadas que actúan en la atmósfera del capitalismo neoliberal, o que están en transición hacia él.

Autoorganización

Ana Vilenica

En el contexto de la sociedad contemporánea, y particularmente en aquel del arte y la cultura marcados por la transición desde la función social de la política a la función de la economía, la cuestión de la organización se está transformando en un punto crucial. En el texto *DagegenDabei*, Nicolas Siepen define a la autoorganización como un concepto que está dando un “significado específico al término general de colectivismo”.²² Este autor marca una diferencia entre conceptos izquierdistas y derechistas de colectivismo. La autoorganización viene del arsenal de izquierda, y está en oposición a los términos y conceptos de derecha marcados por la intolerancia frente a los conflictos “adentro que pueden ser vistos desde afuera”. En este sentido, la autoorganización presupone un “nosotros” flexible, diferente del “nosotros” estático que está en contraposición con “el otro”. Este “nosotros” flexible, de acuerdo con Siepen, es de hecho un “nosotros, los otros”. Uno de los términos clave conectados con la autoorganización, según Iskra Gešoska, es la solidaridad. Gešoska entiende este término como un camino hacia la transparencia del “yo”, a través de la flexibilidad hacia lo “otro”.²³

²⁰ Ver Todor Kuljić, *Yugoslavia's Workers' Self-Management*, transcripción del video de Oliver Ressler.

²¹ La palabra Informbiro es una abreviación yugoslava para Bureau Informativo proveniente de Bureau Comunista Informativo o Cominform.

²² Nicolas Siepen, “DagegenDabei / Thereby Against: Fight for Relevance, or the Relation between self-organisation, institutionalisation and Power (Berlin)”, *TkH no. 11: Self-organization issue*, Bel-

grado, 2006, p. 80.

²³ Iskra Gešoska, “The Archaeology of Solidarity”, en *TkH no. 11: Self-organization issue*, Belgrado, 2006, p. 76.

Documentos para pensar el arte contemporáneo

El término “autoorganización” está conectado con la teoría de los sistemas complejos. De hecho presenta uno de los sistemas más sofisticados y más complejos. Se genera a partir de su propia dinámica interna, sin ser dirigido ni gestionado por una fuente externa. En este sentido, la autoorganización no implica de ninguna forma desorganización, o no-organización. El sistema autoorganizado es siempre generativo, en el sentido de que no está estructurado jerárquicamente y permite por lo tanto múltiples flujos de información. Está organizado desde abajo hacia arriba, y no desde arriba hacia abajo como los modelos institucionales.

En un sentido práctico-político, la autoorganización puede ser comprendida como una forma de resistencia o un modo de interven-

ción en los modelos existentes de organización. La autoorganización en el arte es un modelo de organización que abre la posibilidad de creación de espacios alternativos dentro de una red existente institucionalmente organizada.

En relación con el proyecto s-o-s, esto implica que los colaboradores se están construyendo un modelo educativo alternativo en forma de colaboración no jerárquica y rizomática, y que todos están implicados en todos los segmentos del proyecto: organización, proceso de toma de decisiones, investigación, etc. Este tipo de modelo mantiene una relación estrecha con el término autogestión (de los trabajadores).²⁴

T U V W X Y Z

Oscar Zalazar
grupozero@arnet.com.ar

La creciente multiplicación de experiencias artísticas inclasificables dentro de los parámetros tradicionales de/l las (bellas) arte/s (aún entre nosotros) ha desatado la curiosidad y el interés por pensar y discutir los alcances de un cruce entre el arte contemporáneo y las tradiciones locales. ¿Cuál es el significado y valor de éste fenómeno? ¿Es el resultado del reordenamiento de las corrientes y los circuitos del arte? ¿Otra versión del *mainstream* internacional? ¿O una nueva oportunidad de generar otro arte? Poner en discusión este tópico puede ser un ejercicio esclarecedor para nuestras prácticas artísticas.

*

“Todo lo que se escribe hoy
día elabora una posibilidad
o imposibilidad de releer
o rescribir la historia”

Julia Kristeva

¿El arte contemporáneo emerge desde las periferias? No hay tal optimismo, al contrario, existe una sensación de fracaso que sacude nuestras conciencias, pues el prometido horizonte luminoso –un “nuevo y mejor mañana”, producto del proceso de creación-recreación de una cultura visual y de una tradición propia, proyecto impulsado por el modernismo y las vanguardias latinoamericanas, con sus utopías y esperanzas

de futuro, sobre todo a partir de los sesenta-, ha quedado en el tiempo como consuelo de lo que alguna vez pudimos ser y con el recuerdo doloroso del “viaje al fin de la noche”. Sin embargo, el fin del siglo XX latinoamericano, si bien puede ser un final melancólico, no es para nosotros apocalíptico, no se trata de permanecer en un sentimiento de derrota y de abandono, sino de un acuciante preguntarse por el presente. Inclusive, si miramos bien, el proceso actual tiene su cara vital, una voluntad llena de un futuro no prescrito: sujetos otros emergen, construyen nuevos escenarios, por todas partes se abren espacios alternativos con nuevas perspectivas, otros puntos de vista, otros mañanas, otros sueños, otras necesidades de liberación dibujan horizontes de proyectualidad que nos permiten salir del estupor, de la incertidumbre. Estas sensaciones cruzan nuestras preocupaciones por el arte. Sin haber abandonado del todo el pasado, aparecen las exigencias del presente, en un rico y contradictorio proceso, todavía no del todo comprensible. Esta situación es la que hace necesario y urgente el diálogo, el intercambio, la discusión y la confrontación de ideas, de proyectos y de experiencias. Nos enfrentamos a la oportunidad de dar inicio a otras historias, a otros proyectos, enmarcados en otras formas de ver y comprender el mundo, ¿o no es éste el cometido del arte contemporáneo? Si, como se afirma, el arte contemporáneo se coloca en el centro de las preocupaciones por la diversidad, la diferencia y el antiautoritarismo, su centralidad

²⁴> Cfr. TkH, *Journal for Performing Arts Theory*

deviene precisamente de la puesta en crisis de las certezas del siglo anterior (desde el patriarcalismo hasta la “pérdida de ciudadanía” producto de los procesos de reconfiguración neoliberal de nuestros países). En este marco la bienal pretende ser un pequeño nuevo escenario para el acontecimiento de reconocernos a nosotros mismos, de repensarnos, por eso decimos que es *topos*, un espacio para ver y dialogar, para experimentar y pensar el valor y sentido de “estas novedades” de las que venimos hablando.

Uno

El curador Okwui Enwezor introdujo cambios significativos apartándose un poco del concepto del siglo XIX, donde las bienales se ligaron a las grandes ferias industriales europeas. Su proyecto rompe con el concepto de “gran salón” y de participación por países, se trata de construir un acontecimiento ligado a una problemática particular, a determinadas tesis y a determinados sujetos. En nuestro caso, se trata de un conjunto de exposiciones curadas, y organizadas de acuerdo con un concepto que aborda la problemática del arte contemporáneo. En este sentido la bienal puede ser vista como acto de institucionalización del arte local de cada región, una necesaria federalización de la etiqueta “arte argentino”, en la línea de lo no convencional, de los experimentos y de la puesta en discusión de lo moderno en sus dos vertientes del nacionalismo estético y del expresionismo abstracto, con sus entrecruzamientos y sus fobias, pero sobre todo a partir de la certeza de su agotamiento. Es, tal vez, el mismo proceso que de alguna

manera se repite en otras tradiciones como expresión de todo *hinterland* declarado bárbaro desde el siglo XIX latinoamericano, proceso que afirmó su identidad a través del hoy desgastado regionalismo, y que quiere insertarse con pleno derecho en el mundo contemporáneo sin desechar lo que consideramos valioso.

Dos

El sur es nuestro norte, y el sur del sur es un espacio que quiere ser visto y ver, la bienal también significa una reflexión histórica sobre el papel del arte en sociedades como las nuestras. En este sentido, la bienal supone un acontecimiento de reparación respecto de la iniciativa cultural de las ciudades del interior de nuestros países, en la línea de las experiencias de Santa Cruz de la Sierra, Asunción y su Museo del Barro, de Cuenca y Porto Alegre, entre otros.

Tres

A medida que la corriente cultural actual se va constituyendo y organizando, emergen los nuevos escenarios de la producción de la obra de arte, de su valor y de su sentido, espacios que ponen en juego de nuevo las intrincadas y conflictivas relaciones entre lo local, lo nacional y lo transnacional. Los espacios emergentes obligan a redefinir las posiciones de todos los productores, grandes o pequeños, celebrados o desconocidos; a los críticos; a los coleccionistas; a los intermediarios; a los conservadores... en una palabra, a todos los que algún negocio tienen con el arte y que, al vivir para el arte y del arte se enfrentan en unas luchas de poder en las que se pone en

juego la definición de sentido y valor de la obra, la delimitación del mundo del arte, la definición de lo que es un artista y la legitimidad de los propietarios de la cultura. Nunca como antes lo masivo, lo culto y lo popular entrecruzan la producción de arte y redefinen los artefactos artísticos.

Cuatro

En un contexto histórico “posmoderno”, es decir, en el proceso de imposición de una cultura organizada sobre los ejes del supermercado, el hotel cinco estrellas, el *shopping*, claro bordeado de villas miserias, adquieren significación las categorías y estrategias puestas en juego por los nuevos actores del sur del sur.

Cinco

Si el modernismo se basó en la búsqueda de un estilo propio, producto de un genio demiúrgico, a la contemporaneidad no le interesan los límites estrictos, ni la romántica ideología del genio.

Seis

Las categorías de la nueva crítica de arte pueden ser útiles en el momento de dar cuenta de una cultura de la producción de arte contemporáneo. Como las categorías de la crítica y de la historia, de la teoría y de la filosofía del arte, conservan siempre una radical ambigüedad, se hace necesario discutir esa visión “posmoderna” y “débil” que se nos presenta como una nueva “modernidad”. Aunque se declare pos, se trata de una corriente que podemos tratar en términos de un nuevo “lenguaje internacional”, fuertemente ligado a la agenda única con

que el mercado reestructura la esfera pública, sobre todo, porque aparece cumpliendo una aparente función contra-pública, en la medida en que trata temas locales o formas de enunciarlos que parecen improductivos para la hegemonía mercantil, pero dan lugar a una nueva “homogeneización”, pues sólo son consideradas locales cuando “la diferencia no es conflictiva”. Es decir, cuando simplemente imitan a la corriente internacional y operan con esos códigos.

Siete

Carlos Alonso escribió alguna vez que hay una parte de la historia que sólo puede ser contada por los artistas y creadores. La historia reciente, desde los sesenta a nuestros días, es esa historia cuya parte fundamental debe ser contada por nuestros artistas.

Nuestra experiencia contemporánea es el resultado de la reconfiguración neoliberal de los estados latinoamericanos, pero sin la emergencia de nuevos paradigmas, más la permanencia de los viejos problemas de la periferia. Desde el punto de vista del arte, todavía sigue siendo muy difícil, desde lo local, intervenir en los circuitos de legitimación del arte y la cultura contemporánea y parece ser que estamos destinados a la mera reproducción, más que a la innovación y a la creatividad. Sin embargo, ésta es una visión errónea, nacida del desconocimiento respecto de nosotros mismos. La bienal puede así significar un lugar para ver, para debatir, para confrontar y para alcanzar acuerdos en la línea de esa integración que necesitamos, de esos espacios de discusión que tanto necesitamos.

Comentarios de muestras

Fotos de fantasía

Autor de la reseña **Gabriel Millozzi**
 Muestra **Heaven to hell | Bellezas y desastres**
 Espacio **MALBA**
 Artista(s) **David LaChapelle**
 Técnica(s) Fotografía
 Inauguración 29-03-2007 19:00
 Cierre 21-05-2007 19:00

Ahora, que ha pasado un tiempo razonable desde la inauguración de la muestra y por lo tanto toda la agitación que causó LaChapelle en la ciudad en cierta forma ha menguado, creo que es el momento oportuno para poder hacer una reseña correspondiente a su muestra.

Frente a la sala que contiene su obra, la primer sensación que uno tiene es la de estar en las puertas de algo magnífico, colosal, como si uno estuviera parado frente a las puertas de un imperio, y de hecho, en cierta manera lo estamos; estamos frente a las puertas del imperio de este artista, hijo / producto de un poderoso imperio comunicacional. Situados dentro de la sala, observando lo exhibido allí, confirmamos absolutamente aquella primera sensación de magnificencia, de grandeza, y por lo tanto comprendemos que todo allí tiene como denominador común y condición primaria ser colosal, bello, colorido y perfecto, reuniendo así las condiciones básicas para que la gente fácilmente interprete esto como belleza. Luego, afilamos nuestros sentidos y deducimos que su línea de trabajo refiere permanentemente a diferentes momentos de la historia del arte, partiendo desde el renacimiento y llegando hasta la época del cine moderno, absorbiendo todo tipo de

referencias culturales de momento, actuando, en esta instancia, el artista como una especie de *voyeur* cultural. Moda, famosos, imágenes llenas de alusiones, ambigüedades curiosas, contradicciones, vanidad y fantasía, todas sus fotos son fantasía, vienen de la ideología del arte pop, sobrecargadas de referencias y color, seriadas, enajenadas y alienadas unas a otras, como así también lo son o están todos los personajes elegidos para cada una de las escenas, absolutamente todo corresponde a una cultura popular de momento y por supuesto donde permanentemente sentimos la asfixia de lo artificial. De todos modos hay cosas interesantes dentro de los trabajos realizados a lo largo del tiempo, por ejemplo, sus tempranos encargos para la revista "Details" donde empleaba recursos novedosos para plasmar las portadas de la revista, en donde se veían a los referentes más importantes del rock en escenas conceptualmente nuevas para esa época, donde también era fácil percibir, al ver la imagen final, que con pocos recursos y sin intervención digital las tomas finales conservaban el halo de lo natural. También su primer trabajo en video, de carácter documental, titulado "Rize" [exhibido en esta oportunidad en el museo] en donde LaChapelle realiza un trabajo íntimo del ghetto afroamericano de Los Angeles, interiorizándose en un fenómeno de baile gestado en las calles del south central de Los Angeles llamado "Krumping", teniendo como fundamento la expresión artística mediante el baile a modo de protesta de la gente que no representa la realidad cotidiana del lugar, o algún que otro video musical realizado para músicos de renombre. Precisamente, es en estos momentos

donde tenemos la sensación que LaChapelle se atreve a virar, apenas, el eje de su trabajo y hacerle frente a ciertos temas, los cuales contienen una cierta oscuridad "bella" de la cual pareciera escapar cuando realiza las mega producciones fotográficas que vemos en sus tan renombradas exhibiciones o que encontramos al ver cualquiera de sus libros.

A modo de epílogo, se puede decir que el arte es autobiográfico; sabemos muy bien de donde proviene este artista, sus orígenes, sus influencias y demás, por todo esto es respetable su línea de trabajo y su pasado sustenta su presente en cierta forma, pero también en nuestro circuito existen fotógrafos que persiguen, a grandes rasgos, la misma línea de trabajo que él y que en su correlato artístico nos sentimos, o mejor dicho, deberíamos sentirnos más identificados con ellos que con ningún otro, pero quizá no tenemos oportunidad de verlos en un marco con un nivel de prestaciones tan alto como en el caso de LaChapelle.

De todos modos los que tomamos cierta participación y actuamos de alguna manera en el circuito artístico de este lugar debemos presenciar este tipo de exhibiciones abstrayéndonos de nuestras preferencias y/o preconceptos, concentrándonos en otros puntos referenciales, ya que este tipo de muestras internacionales nos hablan, aparte del artista en mención, de determinada línea de materiales usados, de montajes, de su respectiva edición, etc., etc. Vale la pena ver el alegato a la belleza que trajo LaChapelle a Buenos Aires, pero hay una premisa: no nos dejemos sorprender tan fácilmente y reservemos nuestro poder de asombro para otra oportunidad.

Elía Zabala: más conjunciones que disyunciones

Autor de la reseña **Luis Espinosa**
 Muestra **Conjunciones y Disyunciones**
 Espacio **El Bordo**
 Artista(s) **Horacio Zabala | Roberto Elía**
 Técnica(s) Instalación | Objeto | Pintura
 Inauguración 10-04-2007 15:00
 Cierre 26-05-2007 20:00

Roberto Elía y Horacio Zabala se unen en El Bordo, Arte Contemporáneo, con una propuesta que sorprende por la unidad y la profundidad con que las obras se interrelacionan y proyectan su sentido.

Mundo en guerra.

Un sable aprestado sobre su soporte. Pero no cualquier sable. Conformado por millones de partículas de arena, tal vez tantas como humanos quedamos en el mundo, es una Katana, sable samurai. Sable de arena, atributo ancestral hecho de honor y de tiempo. Remite a su ser espiritual, un arma para la no-guerra.

De tal manera se abre diseño de la muestra en El Bordo. Con la obra de Elía. No sólo importa lo que se ve sino también lo que no se ve, el recorrido va dictando relaciones. Caminar entre estas obras será leer, será reescribirlas.

Tanto en Elía como en Zabala estamos invitados a encontrarnos con el objeto del mundo y en el acontecimiento de ese encuentro avistar un sentido. No se trata de descubrir una idea abstracta que el artista pretenda comunicar sino de un nuevo encuentro con cada uno que pase por allí. De alguna manera el artista como precursor nos deja en el camino, una combinatoria de

elementos del mundo para que se produzca esa misma deslumbrante revelación en nosotros mismos.

Siguen tres trabajos de Elía, que en realidad son cuatro (una tela en la pared de enfrente) y a la vez uno. Una escritura de signos accidentales sobre telas que se unifican al presentar, colgada entre ellas, a la heramienta con que han sido realizadas, una gruesa caña que sostiene un manojo de pajitas todavía manchadas con la tinta negra. Reconstruyen una acción, un momento ritual, en que el artista produjo su grafía deteniéndose en racimos (clusters) o fluyendo como un río tal como la música del gran Ligeti al que homenajea.

Tal vez de esa playa proviene la arena. Complejidad del universo que desborda. Se buscará en Elía el uso del broche para colgar ropa, (Klammer) habitual en su repertorio. En un sutil gesto lo ha puesto ahora como cuña que levanta y sostiene la punta de una tela, apoyada en el suelo y la pared, que pintada íntegramente de negro, otra vez delata el gesto y casi desnuda el movimiento de la mano del artista en el espacio. Negro sobre negro, intencionalmente provisorio. La idea de lectura nos captura plenamente en la obra de Zabala, cuando condensa a Mondrian en un libro. Todo Mondrian de un solo vistazo.

O el común denominador que invita a ver la pared con tres obras rojas y que pueden leerse como: la idea de lo rojo, el diseño del objeto en rojo (biblioteca), y un orden material y tangible de libros sobre un estante de vidrio, la roja lectura de Las Confesiones de San Agustín.

Tres frisos nos presenta Zabala alternadamente: Una colección de ramas en forma de V que se glorifican al estar pintadas de dorado. El silencio profundo de un panel negro. Otra vez las V doradas tomadas de los árboles.

“Venceremos”, su título, nos sumerge en el

río de la historia a buscar utopías.

El panel del centro enmudece, ¿por qué enmudece? ¿por qué esa superficie plana, negra, descrea de utopías? Se ha dicho en un momento, que la historia ha terminado.

Pero el tercer panel se abre en el futuro ¿no estará soñando con el reverdecimiento de la savia escondida?

Las V se multiplican en libros que cuentan “victorias memorables” o llueven como estrellitas encendibles. Si alguien había decretado el fin de la historia, estos libros, testimonios del gesto humano guardado en la memoria, reabren el caso, lo tornan vigente. Ese aliento político respira en la muestra y pivotea desde el sitio central invitándonos a ser observadores no de las obras sino a través de ellas. Nuestra perspectiva cambia según vemos a Gulliver como un hombre gigante o un ser diminuto.

Todos los elementos de la muestra se mantienen por sí mismos, pero a la vez se entrelazan, en su disposición y adquieren una mayor densidad en el conjunto. El gesto de escribir, la escritura, la realidad como legible, comienzan a aportar las claves para descifrar el todo que ya no pertenece a uno u otro artista o a la acción curatorial sino que queda en manos del lector, ya no sólo espectador, en la tarea de desentrañar.

Lo que se desentraña está en la viscera tanto de unos como de otros, artista que propone, público que dispone. Esa otra cosa que surge como resultante y que se resume en la obra de Elía donde el rincón se diluye y desmaterializa y aparece la coma como elemento de pausa, de articulación entre los términos del discurso.

No es un discurso vano, pura construcción lingüística. No es la dilución del sentido en infinitos caminos inconducentes, no es la pérdida del rostro detrás del palabrerío. Es el lenguaje como piedra arrojada hacia el vidrio, lenguaje como conciencia, modo plenamente humano de afrontar la vida. Es-

trategia para una revolución pacífica. Dos artistas que respiran el mismo aire. Carguen sus pulmones al entrar allí. Nos han puesto el mundo en forma.

El problema inicial es de perspectiva

Autor de la reseña **Natalia Verón**
Muestra **Pampa, ciudad y suburbio**
Espacio **Imago (Fundación OSDE)**
Artista(s) **Matilde Marín | León Ferrari | Jorge Macchi | Horacio Coppola | Fermín Eguía | Grete Stern | Nicolás García Urriburu**
Técnica(s) **Pintura**
Inauguración **12-04-2007 7:00**
Cierre **01-06-2007 7:00**

Con esta frase de Raymond Williams cierra y comienza, de algún modo, la muestra la Sra Laura Malosetti Costa.

En el espacio de la Fundación OSDE, IMAGO, se presenta la muestra curada por Sra. Malosetti Costa: *Pampa, Ciudad y Suburbio*.

Tres ejes temáticos claros presentados por obras de distintos artistas y diversas disciplinas de las artes visuales: fotografías, grabados, pinturas, instalaciones, video arte, escultura y objetos.

Básicamente la muestra está compuesta por obras del siglo dieciocho, diecinueve y la actualidad. Obras encontradas y comparativas dejan ver el trabajo de investigación detrás del armado de la muestra. La ciudad como se veía antes y como es vista ahora; los cambios; las evoluciones y las distintas mutaciones de la misma ciudad: los paisajes, los cielos, horizontes y demás. Nos encontramos ante un recorrido temático evolutivo; con obras de grandes artistas no vistos con frecuencia (como diversas obras de Sívori, Berni entre otras) y clásicos

que dialogan directamente con obras de artistas contemporáneos.

“Plantear diálogos y continuidades, resonancias y contrastes, transformaciones y conflictos en el tiempo. Problematicar la percepción y representación del lugar propio y de la inmediatez y la inmensidad.”

Con estas palabras plantea la curadora, en el catálogo, la propuesta de *Pampa, Ciudad y Suburbio*; y lo logra perfectamente.

Destacamos que las muestras presentadas en IMAGO, en su mayoría, son curadas por investigadores de arte. Con lo cual: la lectura es sumamente clara, precisa, interesante y pensada, no para gustar tan solo, si no para generar distintas actividades en torno a la misma. dentro de las que se encuentran: el recorrido por la misma en forma conjunta con la curadora, y diversas mesas redondas con temas con temas a desarrollar en relación con la muestra.

Pampa, Ciudad y Suburbio cuenta con la presencia de , entre otros de los siguientes artistas: Collivadino, Hebecquer, March, Horacio Coppola, Grete Stern, Lazzari; Tomás Espina, Juan Travnik y Juan Andrés Videla.

“Las ideas de cambio y de progreso encarnadas en la vida de la ciudad, así como la contemplación bucólica o la evocación nostálgica de una pastoral campestre como su contrapartida han sido tópicos que nos llegan desde la antigüedad, poniendo en imágenes tanto literarias como visuales de las sucesivas expectativas, crisis y decepciones que acompañaron la historia de los asentamientos y sociedades humanas (catálogo, pág. 7)

Geografía del tiempo

Autor de la reseña **Mercedes Janon**
Espacio **Ruth Benzacar**
Artista(s) **Jorge Macchi**

Inauguración 28-03-2007 19:00
Cierre 28-04-2007 19:00

La muestra de Jorge Macchi estará hasta el 28 de abril en la galería de arte Ruth Ben-zacar. Diez obras en las que el artista cuestiona esta bendita costumbre humana de graficar lo ingraciable.

La muestra en sí carece de título. Sin embargo, al entrar entregan un folleto y un planito donde figura, no sólo el título y ubicación de cada obra, sino también una breve descripción conceptual. El folleto está conformado por las dos fotos que constituyen la obra *Windows*, donde se leen frases recortadas de las publicidades que se pintan en las inmensas medianeras de los edificios para ser vistas desde los autos. Entre las pequeñas ventanitas se lee bien grande, en una, *la emoción*, sobre fondo naranja; y al abrir el folleto, en la otra leemos *el dolor*. ¿La emoción de qué?, ¿el dolor de qué? Al recorrer la muestra, uno puede pensar que tal vez se trate de la emoción y el dolor de vivir tan civilizadamente entre todos estos límites geográficos, de habitar estas ciudades que no lo gran protegernos ni resguardarnos del paso irreversible e irreverente del tiempo. Entre las técnicas encontramos video, proyección, instalación, fotografía y collage. Predomina sin duda la razón, el cálculo, la meticulosa paciencia del recorte y el calado. Aunque absolutamente simples y ascéticas en su realización, cada obra dispara infinitud de asociaciones que se unen en una sinfonía potente y contenida. La polifonía del signo estalla, resuena y se autosubvierte. En algunas de las obras los guiños lúdicos nos salvan de la crudeza literal de este mensaje ¿Cuál sería el colmo de un mapa? No delimitar nada, haber perdido sus países. Sí, *Atlas* “es una pesadilla cartográfica” como bien describe el mapita de la muestra, algo que a esta altura es doblemente gracioso: este papel me indica dónde están las obras que po-

nen en jaque la ilusión de poder graficar un espacio en el plano. Hay elementos significantes que llevan de una obra a la otra, sin que por eso digan lo mismo, al contrario, hablan de muchas cosas distintas, pero existe entre todas ellas ese aire de familia que las une, ese resonar unas en otras y decir entre todas algo más completo que lo de cada una. Todas hablan del estar, o no estar, del hombre en el mundo, en el tiempo. Veamos. *Streamline*, versión depuradísima de *Caja de música* obra que fue a la Bienal de Sao Pablo de 2004, fue realizada también en colaboración con Edgardo Rudnitzky -quien escribió además la partitura de *La ascensión*, el envío de Macchi a la Bienal de Venecia de 2005- es una video instalación en la que al entrar en un recinto cuadrado vemos proyectada sobre una pared una partitura vi(t)al. Frente a esta obra surge de inmediato la fascinación por ver convertida en algo sublime la tortura feroz de nuestra cotidiana jungla de asfalto. Por contraste se vuelve trágicamente visible (audible) el sufrimiento al que estamos civilmente acostumbrados. Por el elemento musical, esta obra se vincula con *5 notas*, en la que cinco alambres tensores cruzan la sala de punta a punta y en su trayecto quedan fijados en un pentagrama, “canción breve y extensa” explica el planito, y otra vez el elemento tiempo, materializado en estos cables que duran algunos metros. Y el tiempo está en *Hotel*, devorando los bordes de lo que existe, el borde de la mirada. La única luz de ese hotel enfrenta a la luz que ilumina la mesa sobre la que está el plano de París, en *La ciudad luz*, obra en la que podemos encontrar alusiones a las reuniones en las tiendas de campaña militares o a que esa ciudad o civilización en la que reina sólo la luz de la razón proyecta sobre el piso una sombra que abarca otro plano más extenso, más amplio, más oscuro. Entonces, con la guerra en mente, nos desplazamos a las otras obras. *Damero* refiere casi obviamente

a este bélico juego mundial, sí, como el TEG. *O Liliput*, “crónica de un viaje a un mundo mínimo”, es una obra juguetona, en la que un tornado o el mero azar parecen haber diagramado el territorio mundial, modificando las jerarquías...de escala. *Red negra* presenta otra vez la guerra, o mejor dicho la expansión, la conquista, el ansia de querer poner en cuadrículas el espacio. La racionalización de la geografía en paralelos y meridianos es transfigurada en una red, una trampa. Y por otro lado evoca también esa otra red virtual que transfigura los vínculos y relaciones de esta nueva civilización. *Nube y Windows* son fotos de nuestra ciudad. La primera “es un desencuentro perfecto” en el que la sombra de la postal no cuadra -porque hace cruz, sí, cruz- con la postal aérea del obelisco, y recordamos que la sombra de París está por debajo y la nuestra no, la tenemos atravesada encima. *A Windows* se la describe como “paisaje urbano sin personas”, sólo han quedado las asfixiantes ventanitas y las palabras sobredimensionadas...

El banquete

Autor de la reseña **Alejandro Zuy**
Muestra **Lo crudo y lo cocido**
Espacio **RO, galería de arte**
Artista(s) **Anibal Garfunkel**
Inauguración 11-04-2007 19:00
Cierre 12-05-2007 19:00

Voluntariamente o no, estas obras de Anibal Garfunkel constituyen un campo sensible en el cual, tras la ironía y el desenfado que se percibe en una primera instancia, emergen, se cruzan y se desenvuelven con impetuoso y circular dinamismo, cuestiones que hacen a la cultura del alimento en general y a las profundas contradicciones que exhibe la actualidad de este fenómeno en nuestro territorio. Como bien observa el investigador Martín

Bruera en el texto de presentación, el acto depredatorio y animal de comer sufre una sublimación que lo enmascara y lo convierte en algo social, culto y hasta espiritual. Entre ambos polos circulan la universalidad del hambre, los discursos contruidos acerca del gusto y las políticas que regulan quienes estarán de un lado o de otro, pero también la visceralidad de lo revulsivo y el encanto del placer de un bocado o la sensualidad que se desprende de sus formas y aromas. Este corrimiento que realiza Garfunkel de las refinadas veladuras que ocultan lo urgente, lo necesario y su intrínseca y no siempre reconocida violencia, es abordado con diferentes estrategias cuya efectividad varía en tanto habilitan canales asociativos con otras expresiones culturales o con la subjetividad e imaginación de quien es interrogado por las obras. Es posible entonces, advertir en esta exhibición, un variado menú de *collages* en los que la historia de las imágenes se entremezcla con ¿apetecibles? recortes vacuos que adquieren aspectos antropomórficos, o esculturas de cerdos y peces de rasgos siniestros y desesperados que denuncian con espíritu lúdico este carácter bifronte del acto alimenticio. En la serie denominada *Asado al Asador* la referencia a nuestro himno nacional culinario es obvia, no obstante, estas ingeniosas formas que extrae el autor de entre las grasas y los huesos hacen que las reses crucificadas se conviertan en expresión en el plano humano de lo abyecto y colaboren a quitar esa cuota de sobreactuación de quienes se autoproclaman defensores de la identidad y tradiciones de la Argentina. Frente a estas obras y continuando con la utilización de recursos plásticos sencillos, las intervenciones sobre publicaciones de gastronomía de autor ofrecen un contrapunto que evidencia a otro tipo de consumidor, tan impostado como el anterior, pero con la mirada dirigida hacia otros lugares.

Reseñas de libros

Pombo, el primero de la lista Por Diego González

Pombo

Inés Katzenstein
Marcelo Pacheco
Amalia Sato

Adriana Hidalgo Editora
160 páginas

Con *Pombo*, Adriana Hidalgo inicia una serie de libros sobre artistas argentinos contemporáneos, en colaboración con la galería Ruth Benzacar. El recorte que esto supondrá en la lista de los presentes no basta para restarle importancia al espacio que ocuparán, y que reclamaba ser cubierto, en las bibliotecas. En un formato similar al de un cuaderno escolar, el libro reproduce con justa abundancia la producción de Marcelo Pombo desde 1987 hasta el presente. Ofrece, además, tres textos de distinto carácter: una entrevista de Inés Katzenstein al artista; un abarcador ensayo crítico de Marcelo Pacheco y una ajustada recensión de sus obras con motivo vegetal por Amalia Sato.

La entrevista, titulada “Los secretos de Pombo”, sirve de apertura al volumen para un improbable lector sometido al orden propuesto. Lo cierto es que, a diferencia de los otros dos escritos, se recorta con nitidez de las páginas dedicadas a reproducir obra. Es justo decir que su lectura resulta por demás sustanciosa, efecto logrado tanto por el innegable interés de las palabras del artista como por el evidentemente lúcido trabajo de la entrevistadora. Y quizás valga la pena pensar en la condiciones de posibilidad de tal diálogo, en una dirección distinta a la que Katzenstein apunta con sus palabras introductorias: “... para mi sorpresa, ya en el primer encuentro, fue claro que ahora Pombo estaba *de-cidido* a hablar, incluso dispuesto a clarificar los malos entendidos que él mismo había contribuido a generar en torno a una obra que terminó la década [de los '90] a la vez venerada e incomprensida” (p.7). Cabría agregar que, a principios de esa década, esa obra fue repetidamente discutida tanto por apologistas como por detractores, aún cuando de un lado y del otro se haya recurrido a categorías eviden-

temente insuficientes. ¿Pero esto es responsabilidad de los artistas o habla, en todo caso, de la insuficiencia de un aparato crítico? La resistencia a los análisis y el silencio de Pombo y otros productores que Katzenstein rememora, ¿no habrán estado originados en que no se reconocía a esos analistas como interlocutores válidos? Que el diálogo, ahora al fin, sea posible es algo que está más emparentado con la agenda propuesta por la entrevistadora que con la voluntad del artista de contar secretos. Y lo fructífero del encuentro también tiene que ver con la obvia distancia ganada respecto a aquellos años en los que Pombo construyó laboriosamente lo que se revela ahora, en retrospectiva, como su propia época clásica, transcurrida una década de su cierre, si se asume alguna sugerencia contenida en este mismo libro. Desde ya, lo que tiene él para decir, ahora, de aquella producción resulta mucho más articulado para los oídos (de los) críticos que lo que haya podido decir en ese entonces. Cuando, por fortuna, alumbró la obra que hizo de su apellido, con pocas objeciones seguramente, en el más indicado para ser el

primero de la lista a publicar. Si extenderse en esta cuestión tiene algún sentido es porque superados aquellos malos entendidos, no sería justo reposar, ya tranquilos, en las aguas de la unívoca comprensión de una obra que fue provocadora y singularmente ambigua. Por suerte, las palabras de Pombo lo siguen siendo: “[yo] era como un snob tonto que creía que cuanto mayor confusión, mejor. Hoy, en cambio, me parece que lo más deseable es clarificar” (p.29). Y los son, sobre todo, cuando desde el centro mismo del campo intelectual argentino no se dejan de objetar y vituperar las supuestas declaraciones obvias del arte político más reciente, desde ajenidades y extrañezas análogas a las que apostrofaron a Pombo, entre otros, como personaje despreocupado y ejemplar de una sensibilidad frívola y complaciente. Ojalá que este necesario libro sirva, entre otras cosas, para recuperar aquella irrupción violenta que supuso el arte de los '90 frente a las formas cristalizadas del compromiso de las generaciones anteriores, sin convertirla, a su vez, en una receta magistral.

ramona

agradece a las editoriales

EUDEBA

Adriana Hidalgo

Cuenco del Plata

Libros del Zorzal

Quadrata

...por acompañar los
primeros pasos de la
nueva sección reseñas

Homenaje a Jorge Di Paola

Textos para recordar a un amigo

Serendipity
Kiwi Sainz

SERENo marchó DIPI hacia la próxima juventud. PITYpucha! Joróbense todos los que no llegaron a conocerlo, que era igual a disfrutarlo. Bastaba un mínimo de humor y/o una pizca de curiosidad para atravesar un primer lejos tal vez demasiado idiosincrático, que los distraídos poco elegantes podrían confundir con un *too much clochard*. De todos modos, él tenía tanto humor que si veía que valía la pena hacer dúo con vos te regalaba un poco del que le sobraba (porque lo prodigaba) y te invitaba a hacer de la amistad un “numerito” permanente de clowns. Su inteligencia era tan generosa que hasta creías por un instante que la gracia era tuya. Escritor de fábula, clown de las pampas, hechicero movedizo de Tandilia. Él mismo era pura serendipity: descubrimiento (y descubridor de extrañezas: verdadero *cool* y *head hunter*), científico (el mundo era su laboratorio: con Pouzo, físico tandilense, tuvieron un show de TV que era un Cosmos onda Carl Sagan pero de espíritu más étlico), afortunado (millonario en amigos y AMIGAS MUJERES), inesperado (un grado de imprevisibilidad que ponía a prueba en nosotros su fe en él una y otra vez) y accidental (hacia del accidente su esencia có(s)mica y como verdadero trapequista del instante caía siempre bien parado). Cómo se iba morir Dipi si siempre vivió re-

contrahechopomada, y epur si muovia; si aún en versión termoserrana era de la raza highlander. Se enferman y mueren los saludables, no los achacosos. En la contratapa de su primer libro La virginidad es un tigre de papel de 1974 el periodista Enrique Raab ya catalogaba algunas de sus nanas -que lo antecedían como fama- “fémur desenchufado, clavícula derrengada”... Pura coquetería. Más que la enfermedad como dolencia (nunca se quejaba de lo realmente doloroso) era la enfermedad como posibilidad de relato y excusa para conocer gente, alguien dijo: chicas? Nuestra primera vez fue un cruce en el kiosko Buena Estrella de la plaza de Tandil: él rengueando con ese tempo y elegancia tan teatral (se desplazaba por el mundo en estado escénico), levantó su manito en gesto gag mínimo tan suyo (como diciendo: no es para tanto pero saludame que me gusta y te va a hacer bien). Como político del slapstick fue candidato a intendente de Tandil. Yo venía de mucha tuberculosis. Genial! El encuentro fue perfecto. Coreografiamos nuestras historias clínicas un rato y luego las olvidamos para disfrutarnos “de chiripa” en muchísimos encuentros fortuitos y gustosos: el boxeo, la cumbia pre-snob, Buster Keaton, hasta un día me sorprendió llamando como legítimo escuchador al programa de Víctor Hugo en Continental en el que yo participaba como columnista. Aluciné! Pero quién soy yo? Me alcanzaría con ser reconocida como amiga del Dipi (una cate-

goría sublime). Me encantaría decir que soy uno de sus inventos, que me inventé a partir de haberlo conocido a él y a las personas que me regaló. Para decirlo fácil y precisa: le debo la felicidad. He vivido “Bajo el signo de Dipi”, como si fuese mi cielo protector. Me regaló un marido divino que ahora es mi nieto. Y adivino que no fui la única que recibió tanto de él. Así como hay chicas Divito habrá chicas DipiTo (sin excluir lo sexual que aunque parezca increíble siempre estuvo presente en su relación con las mujeres y que muchos hombres jamás comprenderán: qué le ven!). Será porque siempre fue joven? “La Fiera de Tandil” dice Bizzio en su maravilloso texto. Siempre rodeado de mujeres hermosas, intensas y divinas y no sólo para dipi-ojos sino también para otros más convencionales. Y lo más genial era que el hecho de que las mujeres estupendas gustaran de él al Dipi le parecía natural. ¡Un K-po! Era tan moderno que los libros de marketing debieran nombrar la Ley de Dipi, The Diping Point, por jugar con un título al azar pero pertinente (The Tipping Point de Malcolm Gladwell). El Dipi fue eso en muchos de nosotros: momento clave, punto de inflexión. Escojo frases al azar de este libro de moda de marketing viral que refiere a esas personas claves, los Conectores, como agentes valiosísimos capaces de comunicar y cruzar mundos. Cuando algo pasa por estos Conectores adquiere otra

dimensión y se vuelve contagioso, epidémico pues saben expandirlo y mejorarlo: “La importancia de lo no verbal”. “La persuasión como conversación”, y “la conversación como una danza”, “ utilizar la narración como una forma de organizar el mundo.” No están hablando acaso del Dipi? Ay!, qué problema ser tan moderno en el lugar equivocado. Las empresas hoy pagan fortunas por conocer gente así. ¡Ay!, Dipi, casi hubieras sido millonario. Mago como era (su última muestra fueron sus varitas mágicas) puedo decir que por arte de Dipi! aprendí a saltar a tiempo de una infancia a otra, aprendí a volver visible lo que era visible pero que todavía no estaba para mí, aprendí a leerlo en otros escritores (tal vez porque la primera crítica que leí de Min-ga fue de Aira en la revista Fin de siglo en el 88... para mí Aira sería impensable si no existiera el estilo Dipi y eso me hace feliz). No pude lograr aprender de Dipi a vivir como aristócrata. Su estilo era inimitable y yo me obstinaba infructuosa en plagiarlo. Hace unos días llegué al hospital de Tandil. Estaba rodeado y cuidado por un colchón de amigos y amigas. Tropezándome (típico) entré en puntitas de pie y le hice unos pasecitos mágicos con la varita de tamarindo que había diseñado para mí. Lo mismo que hubiera hecho él. Sólo que en el viaje largo la varita se me quebró. Creí curarla con una curita (estaba en un hospital, ¿no?). No alcanzó. Vimos *Lost* (le gustaba

la tele) y luego sin perderse huyó hacia delante, hacia su nueva juventud.

Abril 2007

Bienal de arte Venus: Historia de un ovillo Jorge Di Paola

Más que el comentario de una instalación es el relato de un asombro, todavía electrificante, de una noche de marzo, en Tandil, ciudad de la provincia de Buenos Aires donde vivo, desde siempre. Después de contarlo tantas veces entre amigos, decidí llevarlo al papel, siempre con el temor de no encontrar un estilo claro para transmitir, sin traicionar, los hechos y sensaciones de esa jornada.

Cuando entré a Casa Chango, el espacio en el que se desarrollaba la Bienal de Arte Venus, lo hice sin apuro, con ganas de tomar un trago y recorrer tranquilo las salas. Sobre todo con muchas expectativas nacidas de comentarios acerca de los trabajos de un artista local, un tal “Chiquito Maggiori”, extremadamente huraño, que expondría por primera vez -y única- un video que llevaba 29 años de producción. Además, sabía algunas otras cosas de él: que vive en una fábrica abandonada, que tiene relación con algunos grupos herméticos y que, al modo de los viejos alquimistas, manipula los metales y los simbolismos con un objetivo particularmente esotérico.

Tal como era de prever, prevaleció el “no mostrar” sobre el “mostrar” tan característico y se negó a presentarse en la Bienal. Superada esa primera frustración, comencé a recorrer la muestra. Ya en el patio me encontré con una pequeña fila de gente que aguardaba el ingreso a una instalación, la de Mariella Palmieri y Alejandro González. Antes de pasar el umbral, me dieron un discman y eligieron un tema, como si cada persona requiriera de una pista de sonido diferente. Entonces me explicaron que la música era parte de la instalación, aunque ya hubiera sido expuesta sin sonido, por Mariella, en su casa de Resistencia (Chaco, Argentina). Cuando dejé la pequeña antesala y bajé hacia la instalación quedé paralizado. Ya entenderán, a su momento, el por qué. Del techo colgaban siete paneles de acrílico. Cada uno formado por dos placas, aproximadamente cuadradas, separadas unos diez centímetros, que contenían figuras recortadas en papel, como cáscaras de manzana sacadas en un solo corte. A su vez, cada panel tenía su propia luz, en un lugar estratégico, dentro de la figura. Uno de ellos estaba vacío. Simplemente, los acrílicos contenían el vacío. Sobre el piso, en el centro de los colgantes, una gran luz negra realizaba las figuras sin que el conjunto dejara de ser difuso. Es una derrota anticipada intentar describir el recorrido de cada una de esas pequeñas luces. Se refractaban en la transparencia de los acrílicos, de

apariencia leve, cruzando la habitación en todos los sentidos imaginables. Quedé allí por espacio de varios minutos hasta que Alejandro entró, asustado por la tardanza. Como a todo el mundo, me preguntaron por las sensaciones experimentadas y lo hicieron con un minigrabador en mano. Estaban recabando información para confeccionar apéndices de la obra. Ya ni me acuerdo qué dije en ese momento. Lo único que sé es que pregunté si alguna vez habían escuchado acerca de Hermann Uhde Von Bernays. Jamás habían escuchado ese nombre. Era la respuesta temida. Los datos que tengo de Von Bernays no son muchos pero alcanzan para no olvidar jamás su nombre. Baste decir que fue un viejo editor de Munich que reunió a un grupo de amigos, todos intelectuales, que a menudo recurrían a su negocio para editar ejemplares de poca tirada. La mayoría de las veces acerca de temas que poco importaban a los ajenos al grupo. Von Bernays sabía del caso de un millonario francés que tiempo antes había contratado a cientos de pensadores con el único propósito de inventar un planeta, o mejor dicho, un mundo, para el que había que crear desde la física hasta las lenguas que se dividían conforme una geografía también inventada. En fin, sabía de ese caso y después de compartirlo, invitó a sus amigos a iniciar una empresa mayor: crear un universo finito.

No se detallan los argumentos que utilizó ese día para convencer al resto del grupo, sólo que varios años más tarde se habían acumulado manuscritos de todo tipo y tamaño y hasta láminas, que al estilo de los viejos alquimistas, ilustraban la forma que podía tener ese universo. Una de ellas, la más simple, hecha a mano alzada, mostraba siete complejos de estrellas que giraban en torno a un eje, representado por una gran luz. Uno de los complejos estaba sugerido: debía ser invisible, pero ocupar un espacio idéntico al del resto. Esta lámina y unos pocos apuntes sobre la empresa de Von Bernays forman parte de un pequeñísimo volumen publicado por su editorial: Delphin Verlag München. No se detalla la cantidad de ejemplares impresos pero sí el nombre del taller. Al respecto, las posibilidades son dos: que Von Bernays haya hecho ese trabajo exclusivamente para quienes participaron de la aventura o que el libro fuese editado por un empleado del taller tras su muerte. ¿Cómo llegó esta información a Tandil? Un ejemplar apareció en un refugio de montaña, en la zona del Tirol tras el paso de un regimiento alemán que marchaba, durante la Segunda Guerra Mundial, hacia el frente italiano. Los Dellai, bisabuelos de mi esposa y propietarios de ese refugio, llegaron a la Argentina en 1949. En su pequeña biblioteca de volúmenes sellados con el nombre del hotel

viajó un ejemplar sin sellar, el de Von Bernays. Largo tiempo estuvo en Bariloche, incluso a disposición de los esquiadores del por entonces flamante Hotel Catedral. Después llegó a Tandil junto a decenas de ejemplares de letras góticas cuando la familia se mudó. Ahora lo tengo yo, acompañado de una traducción casera, transcripta a máquina, que pacientemente realizó la “Oma” Dellai, en una época en la que se me había dado por las investigaciones acerca de invenciones cosmogónicas y estaba construyendo mi propio “museo hermético” a partir del editado por Taschen. Más tarde, en la introducción de una edición no menos vieja pero argentina de “Sobre la Teoría de la Relatividad especial y general”, el libro en el que el mismo Albert Einstein, en 1917, explica de una forma amena las implicancias de su teoría, se hace una referencia rápida a Von Bernays, citándolo como uno de los primeros editores del científico, cuando Einstein residía en Berna. Todos sus primeros trabajos, entre ellos “Sobre el movimiento browniano”, fueron difundidos en Alemania gracias a la imprenta de Von Bernays. ¿Habrá formado Einstein parte de este grupo o habrá mantenido simplemente una relación comercial? La cercanía entre ambos es alimento para las imaginaciones propensas a filaciones intelectuales. Entenderán, entonces, el asombro al ver en uno de los espacios de la bienal la material-

ización exacta de esta cosmogonía inventada a principios de 1900, con escasa difusión desde entonces, tal vez porque muchos de sus autores fueron parte de la devastada reserva alemana en los distintos frentes de batalla. ¿Qué relación pudo haberse estrechado entre Mariella, quien vive en Resistencia (Chaco), y esta imagen, producto de una aventura intelectual elucubrada en una anónima imprenta de Munich? Se me ocurre ahora que las posibilidades de un universo inventado son finitas y que los mecanismos que ponen a trabajar un filósofo, un científico o un artista tienen un origen común, alejado pero no lo suficiente. Al pasar entre los paneles de Mariella pensé que así se tendría que haber sentido Dios –en caso de que un solo ser fuese responsable de este universo– al cuidado de sus mundos, como si se tratara de un meticuloso jardinero. Se lo dije y el comentario la asombró, ajena a la tormenta que pasaba por mi cabeza. Cuando salí y le pregunté por Von Bernays comencé a pensar en él y su grupo de amigos, en los lazos que atraviesan el tiempo y el espacio, como rayos de luz, siguiendo las ondulaciones de vaya a saber qué fuerzas y acercando realidades, como si se tratara de un ovillo en el que las puntas se aproximan por un extremo pero se separan enormemente por el otro.

Texto publicado en **ramona**
31 abril de 2003

Cartas de lectoras

Estimada **ramona**:

Leí con sorpresa (no grata, por cierto) en **ramona** 68 un artículo firmado por una tal Paula Fernández (según me contó Diego Melero, un pseudónimo de Rafael Cippolini) donde se nos señalaba a Diego y a mí como fascistas, en forma arbitraria y totalmente infundada. No sé si es una broma pesada o un intento de generar “movimiento”, pero desde ya que me molesta y perjudica mi imagen. Necesito que me aclares de qué se trata todo esto y que en un próximo número le aclares a los lectores que no comulgo con el partido del *duce*.
Un fraternal abrazo y espero tu respuesta.

Matías Rizzone

Respuesta de ramona: Más sorprendida y hasta alarmada estuve yo con estas acusaciones que me denunciaban a mí —en tanto comunidad artística y medio comunitario— y a mis proyectos asociados Bola de nieve o a la ex comunidad Venus, como “fascistas”, “reaccionarios” y hasta agentes del “capitalismo cognitivo”.

No le puedo asegurar lo que dice Diego Melero, pero tampoco lo contrario porque hasta ahora no ha aparecido ninguna persona real que se haga cargo de esas notas. Es muy extraño que esta revista se haya hecho cargo de acusaciones muy serias llegadas en forma anónima contra proyectos de la Fundación START. Le pido disculpas, su aclaración se publica y esperamos que estos hechos no se repitan.

ramona:

¡Qué lindo el nuevo diseño! ¡Gracias por publicar la *inaugurazione*! Vengan el viernes, habrá para ver, tomar y escuchar.

Besos
Ariel

R. de r.: ¡Sí! Brindemos, contemplemos y escuchemos.

Hola

El diseño es muy de mi agrado, liviano, eficiente, atractivo. Me gustan los sitios donde la prioridad es el servicio que se brinda al visitante y no el demostrar lo genial que es el *webmaster* (o el staff) en diseño gráfico. No me gusta que cada enlace a una nota abra una ventana nueva del Explorer. Muchas gracias y éxito.

Pablo Hugo

R. de r.: Gracias por las opiniones, más importantes porque vienen de un experto.

Hola, ¿cómo estás?

Estoy colaborando con los comentarios y, como soy artista, conozco las carencias del medio, sobre todo el argentino, qué es lo que nos pasa a los artistas cuando armamos una muestra, desde que se inicia el proyecto hasta el fin, y que casi nunca se puede decir, salvo en la inauguración, y a un número reducido.

La oportunidad de la difusión en **ramona** es única y me pareció que permitir un texto del artista es aún más enriquecedor, armar el comentario, hablar con el artista, pedirle su colaboración lo hace laburar más, y amplía el campo de su trabajo. Sé que no es una idea nueva, es una forma de trabajo que me parece positiva. Saluditos.

María

R. de r.: Qué lindo que aprecies este espacio lleno de posibilidades abiertas.

Estimada gente de ramona:

Les quiero agradecer a Uds. y en particular

a Gabriela Vicente Irrazábal y Natalia Verón por las notas que sacaron en su página en relación a mi muestra.

Lo hago de corazón, ya que me estimula mucho, que tengan gente por allí viendo lo que se hace, libres para reparar en aquello que los atrae. Los artistas como yo, que por virtud y por defecto no salimos tanto de nuestros “nichos”, necesitamos mucho de gente como Uds.

Nuevamente gracias, sinceramente.

Juan Andrés Videla

R. de r.: Puedes estar doblemente contento ya que quienes comentaron tu muestra lo hicieron sin ninguna indicación de la revista, ya que colaboran con **ramona** en forma libre, espontánea y sin remuneración.

¡La **ramonaweb** está muy bien! Un abrazo a todo el equipo.

Mariela Ivanier

R. de r.: Otra opinión experta, vale doble.

Leer el nuevo sitio de **ramona** más que un placer implica realizar una singular conexión disfrutable bit a bit.

Se destacan varias características, como ser un encabezado sencillo y que sirve como ayuda para los navegantes que deseen visitar una sección específica, un buscador interno que permite encontrar de un modo sencillo notas referidas a ciertas palabras clave; todo acompañado de una excelente elección de colores para una tipografía legible y agradable a la vista, sumado a breves reseñas, enlaces a artículos, notas de interés y muestras.

¿Qué otra cosa puede decirse del sitio que no sea felicitar a los diagramadores y los editores de **ramonaweb**?

Nada más... o quizá sí: ¡sigan así!

Marcos

R. de r.: Bueno, Marcos, basta que me ponga colorada.

¡Qué buena que está la nueva **ramonaweb**! Me encanta.

Fede Vázquez Villarino

R. de r.: ¡Gracias, Fede Vázquez Villarino! ¿Escribí bien tu nombre?

Me gusta mucho la nueva versión de **ramona**. Destaco, además del diseño que se pueda encontrar información más allá del título del evento.

¡Sigán así! ¡Diez felicitado!

Gustavo Ríos

R. de r.: Se me cortó el chorro, Ríos.

Chicas:

Qué buena que está la “nueva **ramona**”, realmente, brillante, como no podía ser de otra forma. Pasó por la cirugía estética y quedó preciosa, moderna, como una chica de 15 años.

Cristina Ramos

R. de r.: Me provocan problemas de identidad: ya no sé si soy prostituta, una chiquilla aplicada o una señora operada.

Gracias por difundir nuestras actividades. Beso.

Eleonora (MNBA)

R. de r.: Gracias por tener actividades.

“Acompañamos a los que nos ayudan
a ampliar nuestro horizonte”



José L. Puricelli & Asociados ABOGADOS

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1185 5to H
(C1035AAG) Buenos Aires
Tel. 4382-6886 / 4384-8561
Cel. 15 4 479 5837
jlpuricelli@puricelliabogados.com.ar

José L. Puricelli apoya la participación
de ramona en documenta



Alejandro De Ilzarbe
Andrés D'arcangelo
Andrés De Rose
Benjamín Aitala
Carlos Onativia
Carolina Lascano
Claudio Roncoli
Emilio Fatuzzo
Esteban Rivero
Federico Fernandez
Federico Lanzi
Fernanda Martinez Rubio
Geraldine Lantieri
Gustavo Tabarez
Hernán Balzarotti
Juan Barletta
Julian Aznar
Leonardo Gariboti
Lucas Mileo Moss
Lucila Amatista

Lucila Heinberg
Lucila Spotorno
Lula Mari
Magda Mujica
María Ibañez Lago
Mariana Maggio
Mariana Pardo
Mario Caporali
Martín Carpaneto
Matías Montero La Casa
Nicolás Dojman
Nora Cherñajovsky
Paula Gruschky
Paulo Ahumada Rovai
Pablo Larsen
Pablo Monteagudo
Sonia Neuburger
Valeria Roa
Verónica Olivieri
Vivian Stewart

● pintura/ ● dibujo/ ● escultura/ ● instalación/ ● fotografía/ ● video/ ● arte digital/

f. acuña de figueroa 1800 (011) 48 63 73 75 mar a sab 13 a 20 hs.
crimson-arte@speedy.com.ar www.crimson-arte.com

Alicia Maffei

4796-5596
clases de dibujo

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López
a 2 cuadras de la estación)

Ad-Hoc S.R.L

La editorial jurídica que ilustra las tapas
y contratas de sus libros y revistas
con la reproducción de obras de
artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com



Suipacha 1087 3° B
(C1008AAU) Buenos Aires
(05411)4311-9196

info@galeriasargentinas.com.ar
www.galeriasargentinas.com.ar

“Pinceladas y otros condimentos”
artes visuales con **Stella Sidi**

Radio Cultura FM 97.9 sábados de 14 a 16hs
imágenes en www.arteamundo.com/pinceladas

visita el archivo más grande de
artistas argentinos
http://www.boladenieve.org.ar



Cristina Rochaix
Junio 2007

Av. Quintana 325 PB
LUN-VIE: 11 a 20 hs.
4.813.8828
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte
Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados
con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías
de arte, marchands, casas de subastas,
coleccionistas y artistas en general.
Absoluta reserva

En Buenos Aires:
Lavalle 1438, P.B. “3” (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
En Punta del Este, Uruguay:
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100) Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

4 AÑOS /COLECTIVA / ARTE BA 07

«Cada año se abre una ventana al arte argentino y al mundo»
«Cada año se abre una ventana al arte argentino y al mundo»
«Cada año se abre una ventana al arte argentino y al mundo»

«Cada año se abre una ventana al arte argentino y al mundo»
«Cada año se abre una ventana al arte argentino y al mundo»

ASGA

Galería Alberto Sanabria

Galería Alberto Sanabria
Pasaje Tres Cangrejos 309
r1171 Calle Huancabamba, Lima

Teléfono (+54 11) 4312-0255/4312-5915
info@albertosandria.com
www.albertosandria.com

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!
aguyje!
merci!
thank you!
danke schön!
grazie!
gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

viajobien.com

Bienal de Venecia, Kassel y Munster

Salida: 16 de Junio - Temporada de Arte en Europa

Paraje: 19 días

4 noches en Venecia / 6 noches en Kassel y 3 en Munster.

Alojamiento con desayuno en hoteles categoría 3*.

Asistencia al equipaje, traslado incluido (Grupo/Monopul).

Paraje: 19 días

u\$s 3.600.-*

Paraje: 19 días (Exclusivo Alojamiento)

u\$s 3.500.-*

(*) Múltiple 2 días, validación con crédito.

Método de compra: entre el 15/05/07 y el 15/06/07.

* Precio por persona, incluye alojamiento, desayuno, asistencia.
Oferta limitada a 5 plazas - oferta sujeta a disponibilidad.

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com



Universidad Nacional de Tres de Febrero

licenciaturas:

• **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Giffa

• **en Gestión del Arte y
la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Yulantic



Sede Académica Caseros

Vía de acceso: 10 de Julio 4200

Informes e inscripción

4759-3538

info@untp.edu.ar

4759-3537

muestras recomendadas

**4 años / colectiva / arteBA 07**

Diego Bianchi, Leda Catunda, Feliciano Centurión, Verónica di Toro, Matías Duville, Ana Gallardo, Mauro Piva, Andrea Schwartzman, Gabriel Valansi y un artista invitado al sótano de la vidriería lumi !!!
Del 15.05 a las 19 hs. al 22.06.07

Pasaje Tres Sargentos 359 | T 4312-0995 / 5915
LUN-VIE 14 a 20 hs.
info@albertosendros.com | www.albertosendros.com

**Cristina Rochaix**

Junio 2007

Av. Quintana 325 PB | T 4813-8828
LUN-VIE: 11 a 20 hs.
delinfinitearte@speedy.com.ar

**Muntandas / Bs. As.**

curadora invitada: Laura Buccellato
Del 21 de junio al 2 de septiembre

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Arenales 1540. Capital | T. 4333-1300/ 4333- 1301
MAR-DOM 14 a 20.30 hs. LUN cerrado al público.
Entrada libre y gratuita.
espaciodfundacion@telefonica.com.ar | www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

**Fabián Marcaccio**

nuevos espacio: Mariano Dal Verme
Del 9 de mayo al 23 de junio

GALERIA RUTH BENZACAR
Florida 1000. Buenos Aires. Argentina | Telefono + 54 11 43 13 84 40
LUN-VIE 11:30 a 20. SAB 10:30 a 13:30 hs.
galeria@ruthbenzacar.com | www.ruthbenzacar.com

**Xul Solar, Emilio Pettoruti, Joaquín Torres García, Juan Battle Planas, Fernando Botero y otros**

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500
JUE-LUN y FER 12 a 20. MIE hasta 21hs con entrada gratuita. MAR cerrado.
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar



Ignauguraciones. 5 de junio, 20 hs. artistas:

Soledad Lacorte | Técnicas mixtas - sala I
Cattarina Buman "Entre líneas" | Fotografía - sala II
Lucila Poisson "Existir no basta" | Pinturas - sala Proyecto cubo

PABELLÓN 4 | Uriarte 1332 palermo viejo | 4772-8745
pabellon4@interlink.com.ar | www.pabellon4.com

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Aguiar, Arturo	Fotogalería del T Gral San Martín	Fotografía	04.05 al 03.06.07
Armeri, Diego	Foro Gandhi	Dibujos, collages	12.04 al 03.06.07
Ballesteros, Ernesto; Estol,	MAMBA	Dibujo, escultura	04.05 al 05.06.07
Leopoldo; Noé, Luis Felipe			
Bianchi, Diego; Gallardo, Ana;	Alberto Sendrós	Pintura	15.05 al 22.06.07
Piva, Mauro; entre otros			
Borthwick, Graciela	Jardín de las Esculturas	Escultura	23.03 al 10.06.07
Carbonell, Xavier	CC Borges	Pintura	03.05 al 03.06.07
Szalkowicz, Cecilia; Huffmann, C.;	CCEBA	Dibujo, pintura	08.05 al 29.06.07
Pérsico, Gastón			
de Goya, Francisco	M de Arte Español E. Larreta	Grabado	19.04 al 14.06.07
Favio, Leonardo	MALBA	Fotografía	13.04 al 04.06.07
Fracchia, Pablo	Amancio-galería de Arte	Escultura	03.05 al 15.06.07
Garabito, Ricardo	MNBA	Pintura	02.05 al 02.06.07
Hlito, Alfredo	Muntref (Caseros)	Pintura	19.04 al 30.06.07
Iturralde, Santiago	Insight Arte	Pintura	09.05 al 09.06.07
Jitrik, Magdalena	Oficina Proyectista	Dibujo, objeto, pintura, t. mixtas	09.05 al 01.06.07
Lacorte, S.; Burman, C.; Poisson, L.	Pabellón 4	Pintura, fotografía, t. mixta	05.06 al 23.06.07
Marcaccio, Fabián; Dal Verme, M.	Ruth Benzacar	Pintura	09.05 al 23.06.07
Mariategui, Laura	Oxiro	Fotografía	02.04 al 04.06.07
Martín, Gabriel	Pabellón 4	Pintura	15.05 al 02.06.07
Muntandas, Antoni	CC Recoleta	Pintura	26.06 al 06.08.07
Padovan, Renata; Arrechea,	CCEBA	Video, film	08.05 al 29.06.07
Alexandre; Amaya, Analia; entre otros			
Pérsico, Gastón; Larrambeber,	CCEBA	Instalación en vidriera	08.05 al 29.06.07
Patricio; Blanco, Agustín; entre otros			
Rodrigo, Mercedes	Museo Casa Yrurtia	Dibujo, Escultura	16.05 al 26.06.07
Schapiro, Mariana	Empatía	Escultura	11.05 al 22.06.07
Seguí, Antonio	CC Borges	Pintura	10.05 al 24.06.07
Seguí, Antonio	CC Recoleta	Pintura	08.05 al 10.06.07
Silva, Sofia	Arte x Arte	Fotografía	11.04 al 06.06.07
Vaca Bononato, Alejandro	Casa de Pacheco	Pintura	05.05 al 09.06.07
Vidal, Mariana	Elsi del Río	Pintura	25.04 al 02.06.07
Zorrilla, Heriberto	Galería de la Recoleta GR	Pintura	08.05 al 03.06.07

galerías

Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	a combinar
Amancio - galería de Arte	Arenales 1239 "Pasaje-Rue des Artisans"-puerta 1 PA	LUN- VIE: 15 a 20 hs.
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LUN-SAB: 13 a 19 hs.
Casa de Pacheco	Pacheco 366	LUN, MIE, VIE: 16.30 a 19 hs.
Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MIE-DOM: 15 a 19 hs.
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	MAR- MIE: 10 a 21 hs.; VIE-DOM: 19 a 22 hs.
CC Recoleta	Junín 1930	MAR- VIE: 14 a 21 hs.; SAB-DOM-FER: 10 a 21 hs.
CCEBA	Florida 943	LUN- VIE: 10 a 20 hs.
Elsi del Río	Arévalo 1748	MAR- VIE: 15 a 20 hs.; SAB: 11 a 14 hs.
Empatía	Carlos Pellegrini 1255	LUN- VIE: 11 a 20 hs.; SAB: 10 a 13 hs.
Foro Gandhi	Av. Corrientes 1743 1º piso	LUN- VIE: 13 a 22 hs.; SAB-DOM: 18 a 23 hs.
Fotogalería del T Gral San Martín	Corrientes 1530	LUN- VIE: desde las 12 hs.; SAB-DOM: desde 14 hs. hasta la finalización de las actividades del día.
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502 (Jardines de la Biblioteca Nacional)	LUN-VIE: 12 a 19 hs.; DOM: 14 a 19 hs.
Hipolito Resto & Arte	Sarmiento 948	LUN-VIE: 8 a 19 hs.
Insight Arte	Av. Callao 1777	LUN-VIE: 11 a 20 hs.
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	JUE-LUN y FER: 12 a 20 hs.; MIE: 12 a 21 hs.
MNBA	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO: 9:30-19:30
Muntref (Caseros)	Valentín Gómez 4838	LUN-SAB: 11 a 20 hs.
Museo Casa Yrurtia	O'Higgins 2390	MAR-VIE: 13 a 19 hs.
Museo de Arte Español E. Larreta	Vuelta de Obligado 2139	LUN, MIE-DOM: 14 a 19:45 hs.
Museo de Arte Español E. Larreta	Av. Juramento 2291	LUN, MIE VIE: 14 a 20 hs.; SAB, DOM, FER: 10 a 13 hs. y de 15 a 20 hs.
MAMBA	Av. Corrientes 172	MAR-VIE: 10 a 20 hs. SAB-DOM-FER: 11 a 20 hs.
Oficina Proyectista	Perú 84 6to piso-oficina 82	MIE-VIE: 18 a 21 hs.
Oxiro	Perú 619	MIE-DOM: 15 a 20 hs.
Pabellón 4	Uriarte 1332	LUN-SAB: 16 a 20 hs.
Palais de Glace	Posadas 1725	LUN-VIE: 13 a 20 hs.; SAB-DOM: 15 a 20 hs.

E S P A C I O

Fundación Telefónica

MUNTADAS/BS. AS.

Curadora invitada: Laura Buccellato

Espacio Fundación Telefónica.

Del 11 de junio al 1 de septiembre.

De martes a domingo de 14:30 hs. a 20:00 hs.

Abril 1990

Centro Cultural de España en Buenos Aires.

Del 11 de junio al 18 de agosto.

De lunes a viernes de 10:30 hs. a 20:00 hs.

Sábados de 10:30 hs. a 14:00 hs.

Paraná 1991

Centro Cultural Recoleta.

Del 11 de junio al 1 de agosto.

De martes a viernes de 14:30 hs. a 20:00 hs.

Sábados, domingos y feriados, de 10:30 hs. a 20:00 hs.

Junio 1990



GO RIVERAGRETE STEF
MMIRAFEL BARRADA
EDRO FIGARIPALATNIK
LIO OITICICAXUL SOLA
MILIO PETTORUTILYGI
ARKTARSILA DO AMARA
UTTEROJULIO LE PARC
AQUIN TORRES - GARC
O DI CAVALCANTISEGUI
SIOUEIROSDE LA VEGA
O BERNILEON FERRARI
CANDIDO PORTINARI
JUAN BATTLE PLANAS
ATTA FERNANDO BOTER
AM MARGARITA PAKSA
GEGOMARIA MARTINS
DA KAHLOVICTOR GRIP
UITCARHOD ROTHFUS



Lemma 1 Let $\mathbf{A}$ be an $n \times n$ matrix and $\mathbf{B}$ be an $n \times n$ matrix. Then the following hold:

- $\mathbf{A} + \mathbf{B}$ is invertible if and only if $\mathbf{A}$ is invertible and $\mathbf{B}$ is invertible.
- $\mathbf{A} - \mathbf{B}$ is invertible if and only if $\mathbf{A}$ is invertible and $\mathbf{B}$ is invertible.
- $\mathbf{A} \mathbf{B}$ is invertible if and only if $\mathbf{A}$ is invertible and $\mathbf{B}$ is invertible.
- $\mathbf{B} \mathbf{A}$ is invertible if and only if $\mathbf{A}$ is invertible and $\mathbf{B}$ is invertible.