

El origen pitagórico de la noción de mimesis en Mondrian y Gadamer

UNA REVISION DE LAS APRECIACIONES TRADICIONALES EN LA POETICA Y LA TEORIA DEL ARTE

Sofía Stella Arango R.*

En la pregunta por la verdad del Arte, Gadamer nos remite a un problema de comprensión de la obra que implica una actitud hermenéutica. En la búsqueda por el comportamiento de la obra de arte no toma como opción única la estética kantiana o filosofía del arte hegeliana. Se trata más bien de una mirada crítica en la que confronta los límites de cada una de las teorías, actualizando conceptos de ellas que brindan un beneficio en la aproximación al problema

del arte actual. Esto implica que los conceptos sean válidos en la lectura del arte clásico cuyas obras no fueron entendidas como arte, sino surgidas en un contexto religioso o secular como medio de representación del culto o status social, y que también estos conceptos funcionen en el arte moderno. Cuando el arte adquiere una identidad propia, asume como única preocupación la de ser arte, llegando a expresiones en la representación como por ejemplo las acciones, los eventos, el arte pop, el expresionismo abstracto, etc... que cuestionan y limitan conceptos aplicables en el arte del pasado, como aquel del que trata Hegel según el cual la naturaleza se ve con los ojos del arte. Aunque esta afirmación puede aplicarse a campos mucho más

amplios de la sola naturaleza, aún así es un concepto limitado en su aplicación a expresiones del arte actual que muchas veces tratan de presentarse como no arte. Gadamer, al señalar los límites existentes, rescata y actualiza teorías pitagórico-platónicas que abren otras posibilidades de lectura en la obra de arte contemporánea.

La propuesta de Gadamer se basa, como él mismo lo expresa, en los orígenes más remotos del hombre, dentro de un orden antropológico, como son el juego, el símbolo y la fiesta.

En el presente escrito la preocupación fundamental se centra en el símbolo; sin embargo es importante señalar los otros dos desarrollos: el de juego y fiesta, conceptos

* El presente artículo hace parte de la tesis meritosa titulada "Del Simbolismo Romántico a la Hermenéutica" presentada para optar el título de Maestra en Filosofía en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia en diciembre de 1996.

que tocan aspectos diferentes en una posible lectura de la obra de arte, y que entran a complementar el concepto de símbolo. Para tal efecto el juego se plantea como automovimiento, actividad y participación, el símbolo como prenda de verdad y conocimiento, y la fiesta como índice de la temporalidad y la comunicabilidad peculiares de lo estético en la experiencia de la obra de arte.

1. EL JUEGO Y LA MIMESIS EN LA EXPERIENCIA DEL ARTE

El concepto de juego había sido tratado en la filosofía por Kant y Schiller; mas Gadamer, al retomar este concepto, lo hace desde un punto de vista diferente. Los dos primeros sustentan el juego en la reflexión centrándola en la contemplación de la obra, desde lo subjetivo. Para Gadamer, el objetivo es el ser mismo de la obra de arte, es decir, un modo de ser que enriquece la contemplación en una recepción más activa y participante, mucho más acorde con obras del arte que han modificado el concepto clásico de la obra como un todo acabado, sólo contemplable. La esencia del juego no hallará ya respuesta en la mera reflexión subjetiva del jugador, el artista o el espectador. Para Gadamer "el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación" (1). En la determinación de los límites del objeto, es decir, en la obra de arte como un todo acabado, lo que Gadamer está puntualizando es el modo de ser de la

obra de arte. Como prenda de experiencia, en ella no cabe ya la preponderancia del punto de vista o estado de ánimo del que la produce, corrigiendo la posición romántica de la producción exclusiva del genio.

Lo que queda constante en la experiencia del arte no son los partícipes o "sujetos", es la obra misma; la esencia que existe en ella es la que permite el punto de encuentro en el juego.

Uno de los elementos que caracterizan el juego es el movimiento; este pertenece a la esencia del juego. Pueden variar los participantes; realmente no importa quién lo realice; es el juego el que se juega independiente del sujeto. El movimiento es un ir y venir sin una finalidad determinada. En este punto del planteamiento gadameriano es bueno señalar el origen kantiano de estas dos características de lo bello. El mismo Gadamer lo indica en "La actualidad de lo bello" cuando dice:

Kant fue el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y el concepto teórico. Lo hizo con la célebre fórmula de la "satisfacción desinteresada" que es el goce de lo bello. Evidentemente "satisfacción desinteresada" quiere decir aquí: no tener un interés práctico en lo que se manifiesta o en lo "representado" (2).

En el juego el movimiento de vaivén es justamente lo mismo, un disfrute en la libertad de movimiento, con una finalidad sin fin; la finalidad está en el juego mismo, en el participar.

El movimiento no puede pensarse como algo indiscriminado; existe un ordenamiento, planteado en las características de cada juego, que permite liberar al jugador de la iniciativa, ya que él se somete a los requerimientos del juego; simultáneamente también existen riesgos para el jugador. En ese orden se dan ciertas libertades de decisión dentro de los límites propuestos. Existe en todo juego un espacio limitado que se articula según unas reglas, caracterizándolo como algo específico y diferente a los otros juegos existentes; se producen dentro de él actuaciones y movimientos que le son propios, singularizándolo en sus especificidades. Es él en cuanto se opone a los otros.

Cada vez que el juego se pone en marcha es una autorrepresentación, lo que implica que quienes lo juegan realizan la suya propia al participar, operándose una descarga o catarsis en el cumplimiento de los objetivos del juego. En esta representación radica lo esencial del juego humano. La posibilidad de representar para alguien es lo específico del carácter lúdico del arte; puede ser que se dé el espectador o no, lo importante es que siempre quede abierta la posibilidad. Dejar abierta la participación del espectador no contradice lo cerrado del juego, pues el espectador debe someterse a las alternativas que le brinda ese juego específico, dentro de unas reglas, orden y límites propuestos. Esto no se opone a las opciones diferentes en cada representación; implica que no se da una monotonía al participar en repetidas ocasiones en el mismo juego, siempre se dará una representación nueva; podría decirse que es la diversidad dentro de los límites, respectivamente, la interpretación dentro de las pautas que pone la obra.

Es justamente el hecho de que la obra permanece igual y se muestra siempre distinta, lo que ha llevado a Gadamer a hablar del juego de la obra de arte como "transformación en una configuración". Esta posibilidad se da no desde el punto de vista de los jugadores, en tal caso sería subjetivo y se presentaría como una mera apariencia de cambio, sino desde la obra, cuyo potencial comprensivo deja en el juego y su dinámica las posibilidades de captación y realización. Lo que está constante y al tiempo se transforma en algo diferente es el ser de la obra que se ampara en la esencia del juego. Gadamer la denomina como "identidad hermenéutica". En el juego existe un orden, movimiento y reglas que lo limitan, pero al mismo tiempo se da esa "identidad hermenéutica" que siempre invita a la interpretación; en lo cerrado se dan espacios que el jugador debe llenar con su trabajo participativo, activo y siempre con un maeiz diferente.

Es aquí donde Gadamer anuda el juego con la hermenéutica. Dice así: "Toda obra deja al que la recibe un espacio del juego que tiene que rellenar" (3).

El cambio de punto de vista en el desarrollo hecho por Gadamer, del sujeto productor de la obra, el artista en la estética del genio, a la obra como centro de la experiencia estética, trae como consecuencia que el artista entra a participar en la obra como uno más de los jugadores con la libertad de entendimiento e imaginación de la que habla Kant en el "Juicio del gusto", pero compartiéndola con los otros partícipes. Todo aquel que se aproxime a la obra de arte

en forma activa y por ende participativa asumirá un trabajo de "lectura", de construcción de la obra, es decir, una tarea hermenéutica.

La visión de la obra de arte como juego permite borrar el abismo entre arte clásico y arte moderno. Dice Gadamer: "siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto a tal" (4). La obra de cualquier época está en igualdad de condiciones; lo importante es que sea portadora de un sentido; hay unificación en la medida en que a cada obra la atraviesa un ser que le es propio y es él el que permite una lectura hermenéutica, un movimiento dentro de ella, controlado en sus límites. Esto posibilita no sólo borrar diferencias entre los tipos de obras, sino también el cambio de espectadores en cualquier época: las obras siguen hablando a pesar del tiempo. La actitud participativa del espectador implica el olvido de sí, para entregarse por entero al juego de relaciones del ser de la obra. El "auto-olvido" exige del jugador un conectarse inmediato con la obra y lo que representa, sin que la conciencia estética se entrometa poniéndole barreras al efecto de comprensión. El auto-olvido no debe pensarse en un sentido negativo como una pérdida de sí, sino más bien en el sentido positivo de no ponerle barreras para salir eventualmente de él transformado; sólo hay auténtica experiencia de la obra cuando se involucra uno en el juego, en vez de mantener la concien-

cia prevenida y distante frente a la obra. Se comprende así algo, y en el fondo uno mismo, sin prejuicios objetivistas que impidan tal experiencia. La autocomprensión no se realiza en abstracto. Más bien la comprensión de algo representa un renovarse, una elevación en un mayor conocimiento, un autoconocimiento. Es un resultado que se desencadena.

Gadamer amplía el ámbito del juego (5) del mundo de lo bello a la universalidad del concepto hermenéutico del comprender, cuya estructura básica es la estructura del lenguaje. El niño ingresa, según esta concepción, al mundo social a través del lenguaje, imitando a quienes lo rodean; adquiere la lengua de una forma inconsciente en el intercambio con los seres de su entorno, sin saberse en qué momento captó el sentido de los signos lingüísticos. De la misma forma capta la relación entre los signos, la forma de interactuar entre ellos así como de las relaciones sintácticas. La lengua está ahí, para quien quiera usarla, es social, pero cada uno tiene su habla individual. Tiene un movimiento que le es propio, ejercitado por los partícipes de ella o sea sus hablantes. Se transforma independientemente de cualquier subjetividad. El ser social de la lengua no permite que un individuo cambie sus normas de juego, es decir sus signos y reglas. Dado que a alguien se le ocurriera arbitrariamente introducir cambios, se vería fuera del juego de la lengua: los demás miembros no lo entenderían. El intercambio entre los hablantes en el diálogo es el que permite el enriquecimiento de los participantes. Es un juego entre el dar y recibir que se mueve entre lo

1. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. 3ª ed. Salamanca, Sígueme, 1988. p. 145.

2. GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós-ICE, 1991. p. 60.

3. Idem. pp. 73-74.

4. Idem. p. 76.

5. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Salamanca, Sígueme, 1992. pp. 129-131.

inesperado por no planeado y el elemento sorpresa cuando se participa en el movimiento de dar y recibir, que a su vez implica un crecimiento interior del propio habla, un enriquecimiento a través del intercambio.

Lo mismo ocurre con la comprensión de un texto. El sólo, inabordable, no dice nada. Dice algo cuando entramos a hablar con él. Se entabla un diálogo de preguntas y respuestas; "comprender textos es entenderse en una especie de conversación" (6). Cuando hay apropiación de lo que dice el texto y se asimila al propio lenguaje, se ha realizado la interpretación que es un elemento esencial a la comprensión.

Es a través de la lengua como comprendemos el mundo; comprender implica un proceso del lenguaje, es lingüístico. No se habla de la lengua enmarcada en el concepto de juego, visto desde fuera: la lengua a un lado y nosotros al otro, convertido en un instrumento que manejamos y determinamos a nuestro arbitrio; no es un juego con el lenguaje, sino un juego del lenguaje, nos incluye como partícipes en un movimiento continuo de preguntar y responder. El juego está incluido en el acontecimiento de la lengua, del comprender, y en cuanto tal se instaura el sentido. En la misma dirección en que se utiliza el concepto de juego en lo bello para la obra de arte, se emplea para la hermenéutica: implica movimiento y auto-olvido. El mismo se juega desde dentro, abriendo un espacio para los jugadores, que en este ir y venir del juego participan de su verdad: "En cuanto que comprendemos estamos incluidos en un acontecer de la verdad, y cuando queremos saber lo

que tenemos que creer, nos encontramos con que hemos llegado demasiado tarde" (7).

Se ha insistido en el desarrollo hecho en torno al concepto de juego en Gadamer, en el papel de los jugadores. Ellos participan activamente en el espacio del juego, mas no son los sujetos del juego: el sujeto es el juego mismo, que se juega a sí mismo, queriéndose decir con esto que el juego impone sus reglas, su orden, las condiciones a los participantes. En este sentido retomamos el ejemplo que trae Gadamer (8) sobre lo trágico porque con ello termina por ampliar el concepto de espectador como partícipe del juego escénico. El teatro se presta, por sus características, para ampliar el concepto, mas esto no indica que es sólo para el teatro, es válido en general para todas las manifestaciones de lo bello y aún para una relación hermenéutica en los textos, como se ha señalado más atrás.

Gadamer parte del planteamiento que Aristóteles hace sobre la tragedia cuando dice que la esencia de lo trágico surge su efecto sobre el espectador a través de la catarsis —la depuración espiritual del espectador— a través de la mimesis. El actor imita al héroe de tal manera que el espectador no ve al actor, ve al personaje: el dios, el héroe, el malvado, etc. La fusión entre actor y personaje nos la expresa Shakespeare en el Hamlet de la siguiente manera:

Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, por-

que todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico (9).

En la obra está latente, como espejo de la humanidad, todo aquello que ha perturbado al hombre en todas las épocas. El espectador por tanto, corta la distancia; ya no es la obra allá y él enfrente como mero ser pasivo; se introduce dentro de ella; no se ve en el teatro, se ve a sí mismo en lo que es la vida, lo que le depara el destino, lo enfrenta a su finitud, a sus límites. Dice Gadamer: "La abrumación trágica tiene su origen en el conocimiento de sí que se participa al espectador. Este se encuentra a sí mismo en el acontecer trágico, porque lo que le sale al encuentro es su propio mundo, que le es conocido por la tradición religiosa e histórica" (10). Este autoc conocimiento sólo es posible en la comprensión de otra cosa, es un crecer en el conocer. Ya se ha mencionado cómo la autocomprensión no se da sino a través del conocimiento de algo. Se conoce en cuanto se participa como jugador, no como juez. De la verdad que subyace a la obra de arte son partícipes tanto el artista que la produce como los receptores. Esta realidad es la que entra a explicar por qué el espectador no se entretiene

con la obra, sino que está en la obra.

Es un olvido de sí, no para meterse en otro, sino como activo partícipe del juego en el encuentro con lo trágico; es una extensión de sí en la obra, en el encuentro con lo pasado siempre actual, porque como dice Shakespeare, lo trágico siempre actualiza los problemas que desde tiempos inmemoriales han inquietado al hombre: los espectadores de todos los tiempos con la actividad productiva y participativa hacen la obra siempre actual.

Gadamer, en el desarrollo que hace del concepto de juego, retoma el antiguo concepto de mimesis aristotélica. En su "Poética", Aristóteles plantea la mimesis como conocimiento en la siguiente forma:

La poesía parece debe su origen en general a dos causas, y dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde la misma infancia; —el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ello como adquiere sus primeros conocimientos— y, en segundo lugar, todos los hombres experimentan placer en sus imitaciones... nos complacemos en la contemplación de las imágenes, porque se aprende de ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo que representa cada cosa (11).

La mimesis está también presente en el juego del arte en el reconocimiento que practicamos en la

representación de la obra. Para que se dé el conocimiento es necesario saber más de lo que aparece. Es preciso que para conocer algo a través de algo, se dé un reconocimiento; no se trata de constatar lo visto como una repetición de lo encontrado en otro momento. El reconocimiento se entiende en el sentido de aprehender algo más de la esencia del ser para incorporarla a nuestro mundo de la comprensión, tal que nos permita nuestra relación con la realidad, la sociedad y la historia. El reconocimiento en la mimesis en el juego del arte, permite la experiencia del propio reconocimiento al darse un mayor conocimiento de sí y del mundo al que se pertenece. Se da un lugar de encuentro donde todo se despeja en su ser. En el mundo griego fue el mito en el que convergían héroes y dioses comunes. Tradición que se conservó en el mundo cristiano occidental hasta finalizar el Barroco, cuyo fin se debió a la desacralización del mundo. Aunque el arte moderno no borra totalmente esta tradición, sí se diluye y fragmenta dificultando esa vincularidad anterior. Es en este punto donde se pregunta Gadamer por la posibilidad de actualizar, para el arte moderno y más específicamente para el arte del siglo XX, la teoría mimética aristotélica.

En las fuentes antiguas de la filosofía clásica es donde Gadamer ve más posibilidades de encontrar una respuesta al interrogante abierto por el arte contemporáneo. Muestra reservas y ve límites en las reflexiones de los artistas y en la actitud de la crítica, apoyada en teorías que oscurecen su labor orientadora a los receptores, ya de por sí desorientados.

2. EL CONCEPTO PITAGÓRICO DE COSMOS

2.1. El conocimiento como mimesis en Platón: su inspiración matemático-cosmológica.

A diferencia de Aristóteles, para quien el arte, concretamente la tragedia, a partir de la catarsis operada en el espectador, tiene un valor de verdad, en Platón las artes están alejadas tres grados de la verdad, pues para Platón el arte mimético es la apariencia del objeto en una imagen, y el objeto sólo es la imagen individual de la idea general, que es lo único real y verdadero. Esta posición corresponde al Platón del libro X de la *República* que, sin ser la definitiva, pues Platón representa otras posiciones en otros diálogos, es la que históricamente se ha hecho célebre aunque desastrosa.

No obstante, Gadamer rescata en Platón la idea del conocimiento como reconocimiento, que es un caso de la mimesis. Esto se puede comprobar si nos acercamos a los conceptos platónicos de lo bueno y lo bello, presentados en su desarrollo en una estrecha relación que muchas veces parece como intercambio. "Para Platón ordenación del bien es también ordenación de la belleza" (12). La belleza se logra en el ascenso de lo sensible a lo inteligible. Es un proceso de formación que parte desde la niñez, cuando se comienzan a impartir la música y la gimnasia: ellas permiten la adquisición paulatina y ordenadora de los movimientos del cuerpo y del espíritu que van implantando los elementos de armonía y ritmo interiores. Es, como dice en las *Leyes* el Ateniese:

7. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Op. cit. p. 585.

8. Idem. pp. 174-181.

9. SHAKESPEARE, William: *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1969. p. 1362.

10. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Op. cit. p. 179.

11. ARISTÓTELES. *Poética*, 1.448b. Madrid, Aguilar, 1968.

12. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Op. cit. p. 572.

Pero es porque en la música hay figuras y motivos melódicos, ya que la música consta de ritmo y armonía, de manera que es posible expresarse correctamente describiendo una tonada o una figura como rítmica o armoniosas... digamos simplemente que todas las actitudes y todos los ademanes, bien sean del alma, bien del cuerpo —tanto en sí mismo, tanto como si son expresados por el arte— son bellos si se atienen a la virtud, y son lo contrario si se atienen al vicio (13).

Se acepta entonces la música porque tiene armonía y ritmo que permiten la formación en el niño de lo bello y lo bueno. El ritmo permite la iniciación en una relación de orden, que organiza las expresiones indiscriminadas en sus primeros movimientos.

La propuesta educativa de Platón al iniciarla con la música, se desprende directamente de la concepción pitagórica de la música teórica, en la cual las armonías y ritmos se explican por relaciones de números, proporciones y cálculos matemáticos. La música imita en su conocimiento los ideales matemáticos, de manera que las estructuras musicales corresponden a la formación de las estructuras mentales y las modelan en el orden, armonía y ritmo, además del componente ético que va a incidir en la formación de los principios del bien y de la virtud.

En la educación de los jóvenes y niños se debe formar el cuerpo por medio de la gimnasia y el alma por medio de la música. Dice Sócrates en *República*: "La simplicidad de la música genera mode-

ración en el alma, y la simplicidad en la gimnasia confiere salud al cuerpo" (14). Ninguna de las dos, practicada independientemente logra el objetivo de una formación armónica: la música practicada en forma independiente tenderá a formar seres blandos y dulzones, la gimnasia sola genera rudeza y rigidez. Únicamente la relación entre ambas, música y gimnasia, contrarrestando cada una el lado extremo de la otra, en una proporción adecuada, lograrán la armonía del alma sabia y valiente, dándose la tensión y distensión necesarias para lograr un alma bella.

Al llegar a este punto en la modelación del joven se ha logrado una armonía y ritmo adecuados a un movimiento que ha instaurado un primer orden tanto en el cuerpo como en el espíritu. Este primer logro alcanzado en la formación aún se encuentra en el ámbito de lo sensible, pues la gimnasia modela el cuerpo y la música el espíritu. Aunque considerada como una de las artes imitativas, la música no representa un objeto sensible, sino una relación de orden. En este nivel se instauran hábitos; aún no se está en el nivel científico. En el movimiento de lo sensible a lo inteligible se introducen las matemáticas como la ciencia que permitirá el acceso al conocer, al mundo de la razón. En el número y el cálculo deben participar todas las artes y las ciencias ya que conducen a la razón; van más allá de lo sensible, llevan a la esencia. Esta propuesta descarta el cálculo utilitario tangible; así en el mismo diálogo dice Sócrates: "Así: este estudio del que estamos hablando eleva notablemente el alma y la obliga a discurrir acerca de los nú-

meros en sí sin permitir jamás que alguien discurra proponiendo números que cuentan con cuerpos visibles o tangibles" (15). Siempre aparece ese movimiento de fuera hacia adentro, de lo sensible a lo inteligible, para llegar a la esencia —a la medida— que es la idea de belleza, la que le da su esplendor.

Lomba Fuentes dice a este respecto: "Más aún, la matematización del cosmos-espacio material afecta por igual a éste y al alma cósmica que lo rige: la matemática es un supraprincipio ordenador tanto de lo espacial material anárquico y caótico como de lo inmaterial espiritual aún sin delimitar ni definir" (16).

La astronomía se presenta como el tercer elemento de formación, al ser su fundamentación similar a la música y las matemáticas. La astronomía logra trascender el mundo visible del firmamento y aprehender su esencia que es el movimiento real cósmico, que únicamente puede ser captado por la luz de la razón y el pensamiento. Propio de esta ciencia es encontrar relaciones de verdad de lo igual, lo doble, lo múltiple; esto no es posible captarlo con los sentidos. El reconocimiento por parte de Platón de su ascendencia pitagórica en cuanto las relaciones, música-matemáticas y visión del cosmos, es clara; lo dice Sócrates a Glaucón: "Da la impresión de que, así como los ojos han sido provistos para la astronomía, los oídos han sido provistos para el movimiento armónico y que se trata de ciencias hermanas entre sí como dicen los pi-

tagóricos, y nosotros, Glaucón, estaremos de acuerdo" (17).

La relación entre la armonía de la música con los elementos numéricos, es similar a la que debe buscar el astrónomo en relación a ellos, pues procede de armonías semejantes. El todo es una relación del movimiento cósmico que lleva a la búsqueda de lo Bello y lo Bueno.

Este planteamiento que exige llegar al ser de las cosas, sin mediar sensación alguna, por medio de la razón, hasta llegar a lo inteligible, es el método dialéctico expuesto por Platón.

El movimiento de ascenso es continuo al estar orientado por ese orden y armonía interiores que permiten llegar a la esencia. Si se llegara a detener este movimiento se caería en la estaticidad paralizante de la vida. Dice Sócrates: "Porque todo cuerpo, al que le viene de fuera el movimiento, es inanimado; mientras que el que viene de dentro, desde sí mismo y por sí mismo, es animado" (18). Es un movimiento armónico ordenado y ordenador, de ninguna manera lineal, es envolvente de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera. Es un constante nacer y morir en nosotros mismos. Nacen y mueren conocimientos, cambiamos, estamos siempre en movimiento. Dice Diótima: "De esta manera, en efecto, se conserva todo lo mortal, no por ser completamente lo mismo, como lo divino, sino porque lo que se marcha y está ya envejecido deja en su lugar otra cosa semejante a la que era" (19). El que está con-

tento consigo, está fuera del movimiento del conocimiento, está en la estaticidad y no podrá continuar el camino de ascenso, que es cambio dentro de la armonía y el orden, es alcance de belleza que está en relación con lo bueno, en búsqueda de la verdad. De nuevo citamos a Diótima:

Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro; empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños; ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los bellos cuerpos a las bellas normas de conducta, y de las bellas normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí (20).

Al llegar a este nivel de la belleza se dejará de sentir cualquier relación con lo sensible para llegarse a la idea pura; ya no serán imágenes de virtud o acciones virtuosas, será la virtud misma en su esencia, vista solo por el entendimiento. Es la cuarta forma de locura, la que más entusiasmo suscita en el filósofo quien la presiente pero no la alcanza. El filósofo está en el tercer nivel de locura, ha llegado a una vida ordenada y armónica, ha podido superar lo sensible, para liberar lo que de bueno y bello hay en su ser.

Sólo cuando se ha llegado al bello conocimiento, donde hay un orden que estructuran una armonía y ritmos adecuados que posibilitan

divisar la belleza en sí generadora de todas las demás bellezas, es cuando puede mirarse la poesía, la música u otra de las artes imitativas, para disfrutarlas pero también ponerlas en el lugar adecuado en el camino del conocimiento. Es necesario todo un recorrido, un largo camino, donde la luz del sol brille de tal forma que permita ver las sombras de los objetos en su total dimensión. Es un ascenso que logra retornar al inicio, con una visión diferente del mundo; puede darse el disfrute sin miedo a dejarse subyugar, sin que las sirenas seductoras logren el encantamiento. Dice Sócrates:

Llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con un máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; lo oiremos por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y que ha de creer lo que hemos dicho de la poesía (21).

La razón ha permitido que vuelva tomando distancia, ya que la poesía como las otras artes imitativas, están alejadas de la verdad y trata con la parte inferior del alma. Esto es una consecuencia lógica dentro del planteamiento pla-

13. PLATÓN. *Las Leyes*. 654b/655d. Madrid, Aguilar, 1972.

14. PLATÓN. *República*. Diálogos IV. Madrid, Gredos, 1988.

15. Idem. 525e.

16. LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de Filosofía del Arte Griego*. Barcelona, Anthropos, 1987. p. 101.

17. PLATÓN. *República* 530d. Diálogos IV. Op. cit.

18. PLATÓN. *Fedro*, 245e. Diálogos III. Madrid, Gredos, 1988.

19. Idem. *Banquete*, 208a.

20. Idem. *Banquete*, 211c.

21. PLATÓN. *República* 608a. Diálogos IV. Op. cit.

tónico del proceso ascendente del conocimiento de lo sensible a lo inteligible, hasta llegar a la belleza ideal que permite el acceso a la verdad.

Tomaremos dos ideas de Tatar-kiewicz ⁽²²⁾ importantes para resaltar el concepto de lo bello en Platón. La una es que Platón habla de una belleza espiritual por encima de cualquier belleza sensible, creando una idea de belleza que supera todo entendimiento pasando a un plano trascendente. Este nuevo planteamiento amplía el ámbito de la belleza vigente hasta el momento en la cultura griega, quedando sobrevalorada la belleza ideal frente a la real y se convierte en parámetro para medir la belleza de acuerdo a su distancia con ella. En este sentido Platón se acerca y complementa el pensamiento pitagórico en cuanto la armonía y regularidad del cosmos corresponde a las mismas cualidades en la belleza ideal.

El otro punto en el que se quiere enfatizar y que también se encuentra dentro de la esfera pitagórica del cosmos es el de verdad y justeza, pues el arte debe guiarse por esas leyes que rigen al cosmos, al ser leyes universales. El arte que no se acoge a estos principios no será buen arte.

La justedad de una obra de arte consiste, sobre todo, en una disposición adecuada de sus elementos, en un orden interno, así como en su estructura, en que tenga "su principio, mitad y fin" y en que su construcción se parezca al ser vivo, al organismo, de modo que como éste no carezca "de cabeza ni de pies, sino

22. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética*. Madrid, Akal, 1987. Tomo I. pp. 118-133.

que tenga centro y extremidades... de modo conveniente unos con otros y con el todo". Sólo al representar adecuadamente cada parte crea el pintor una hermosura total y completa. Para conseguirlo, el artista ha de conocer y aplicar las leyes eternas que rigen el mundo ⁽²³⁾.

Para Platón lo bello no está ligado al arte sino al conocimiento, en una propiedad de la existencia humana más que de la experiencia; el arte al estar ligado a esta última es limitado en sus posibilidades. En el mismo sentido Gadamer afirma:

No hay interpretación del mundo mítico platónico, pues el mundo configurado en el mito no es un mundo sino el lineamiento, trazado hacia lo cósmico, del alma misma que se interpreta en el logos. El mito platónico no se experimenta en la elevación y en el arrobamiento hacia otro mundo, si no que, en la retroreferencia al autoconocimiento del hombre ⁽²⁴⁾.

2.2. El concepto de cosmos y orden en los pitagóricos

Es Gadamer quien nos remite a Pitágoras al tratar de encontrar una respuesta en la búsqueda por una posible lectura del arte abstracto del siglo XX.

Gadamer señala ⁽²⁵⁾ que, según el concepto de imitación aristotélico, en lo representado uno se iden-

23. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Op. cit. p. 130.

24. GADAMER, Hans-Georg. *Platón y los poetas*. Estudios de Filosofía. No. 33. U. de A. Febrero, 1991. p. 105.

25. GADAMER, Hans-Georg. *Arte e Imitación*. Pequeños Escritos. Vol. II.

tifica y capta lo esencial de la cosa o la acción, incorporándolo al propio universo, al mundo social al que se pertenece. En el reconocimiento se da el encuentro con un mundo confiable donde se incrementa el conocimiento de sí y del mundo. Gadamer indica cómo estas cualidades del autoconocimiento presuponen una tradición vinculante en la que todos se encuentran y comprenden. Para el mundo griego esta posibilidad la brindó el mito; en occidente se dio con la religión cristiana.

Con la aparición del mundo moderno desaparece esa vincularidad dando paso a una desaceración de la cultura. De acuerdo con esta nueva visión de las cosas se da en el arte una búsqueda de nuevas manifestaciones expresivas. En las artes plásticas, por ejemplo, la destrucción de referentes reconocibles las desvincula de la naturaleza, de interioridades expresivas e incluso, puede conducirlos al cuestionamiento de su perdurabilidad. Estos hechos ponen al hombre contemporáneo frente a un arte difícil de aprehender en su esencia, imponiéndole nuevas exigencias para acceder a la lectura de códigos que le son más ambiguos y silenciosos. Al enfrentar tales obras de arte la imitación y el reconocimiento en el sentido aristotélico se hace prácticamente imposible. Paradójicamente, Gadamer ve en la mimesis pitagórica una posibilidad para la lectura del arte actual, la propuesta más cercana conceptualmente y la más alejada en el tiempo.

Gadamer al plantear el desarrollo pitagórico parte de Aristóteles cuando se refiere a la relación entre la filosofía pitagórica y platónica. Dice Aristóteles en su *Metafísica*: "Porque los pitagóricos dicen que los seres son imitación de los números o existen por imitación

de los números; Platón, cambiando el nombre dice que son por participación de la idea" ⁽²⁶⁾. En la misma obra Aristóteles aclara de forma más extensa en qué sentido los pitagóricos hablan de imitación (Met. I,5 985-986a):

Así, pues, al ver que toda la naturaleza parecía poderse reducir a los números y al ser, por otra parte, los números anteriores a todas las cosas, vinieron a creer que los elementos de los números eran también los elementos de todas las cosas, y que el Universo astronómico entero es una combinación armónica de números. Y todas las concordancias que podían descubrir en los números y en los fenómenos musicales respecto de las fases de los fenómenos astronómicos, sus partes y el orden que los regía en el Universo entero, luego de reunirlos en un sistema, las aplicaban a la investigación de todos los seres ⁽²⁷⁾.

Aristóteles aproxima el pensamiento de Platón a los pitagóricos, debido a que a ambas teorías subyace la misma concepción; para los pitagóricos las cosas existen por imitación de los números y para Platón las cosas individuales pertenecen a la idea general. Guthrie ⁽²⁸⁾ señala cómo el lenguaje fue un limitante para expresar nuevas concepciones en el pensamiento pitagórico-platónico como es el caso de semejanza e identidad o la mimesis que se refería tanto a la imitación como a la representación. Sea como semejanza o imita-

26. ARISTOTELES. Met. 3 987b. *Obras*. Madrid, Aguilar, 1967.

27. Idem.

28. GUTHRIE, W. K. C. *Historia de la Filosofía Griega I*. Los primeros presocráticos y los pitagóricos. Madrid, Gredos, 1981. pp. 179-231.

ción lo que Aristóteles no encontraba explicable era el origen abstracto, sea en el número o en la idea, de las cosas.

El pitagorismo se basa en una fusión aún muy primitiva entre lo religioso y lo filosófico. Para ellos la salvación de las almas depende más de la filosofía que de cultos misteriosos de iniciación. Pitágoras parece que fue el primero en utilizar la palabra filosofía y se llamó a sí mismo filósofo como amante de la verdad.

Continuando con lo expuesto por Guthrie, este historiador dice que:

Las doctrinas religiosas pitagóricas se basaban en la idea general y primitiva del parentesco universal o simpatía. El aspecto más filosófico del sistema se apoya en algo que pertenece, de un modo especial, a la concepción helénica simbolizada en el carácter del más helénico de los dioses, Apolo, a cuya veneración la secta se sentía inclinada. Es decir, nos estamos refiriendo a la exaltación de las ideas, relacionadas entre sí, de límite, moderación y orden ⁽²⁹⁾.

En los conceptos de límite y orden se basa la filosofía pitagórica que abarca una significación macrocósmica de límite y orden. En estas dos palabras se unen religión y filosofía. El mundo pitagórico habla del cosmos como la máxima noción de orden que se presenta en una íntima relación con la belleza. De la misma forma en la que el cosmos presenta la relación de orden y regularidad, la naturaleza es regida por la coherencia y relación de sus partes y el alma humana al pertenecer a la naturaleza estará viva como ella y regida por los mismos principios.

29. Idem. p. 200.

La principal fuente de reflexión de los pitagóricos se centra en las matemáticas, como lo señala Aristóteles, llegando a afirmar que eran principios de todas las cosas. El hallazgo principal lo constituye la aplicación de esta ciencia al comportamiento acústico, pudiendo establecer que el sonido armonioso y la discordancia de la cuerda depende de la longitud. Esta comprobación se suscribe a la idea de que la armonía es una propiedad del cosmos, que para ellos era sinónimo de belleza. El término "belleza" no era usado, sino el de "armonía". Ella reunía en sí el orden, la proporción, la uniformidad, la relación entre sus componentes en un todo.

Para los pitagóricos la armonía trasciende la mera apariencia de las cosas, la acústica y el cosmos. Tatar-kiewicz anota también al respecto, que: "La armonía de los sonidos, los pitagóricos la consideraban como el testimonio de una armonía profunda, como una expresión del orden interno en la estructura de las cosas" ⁽³⁰⁾. Es importante retener este concepto de armonía profunda pues ella es la que permite que en las almas, en la naturaleza y en el cosmos, se puede establecer la relación de correspondencia con todo el sistema. Es en este sentido que Platón toma la armonía pitagórica y es la dirección que a Gadamer le interesa actualizar, ya que tras esa armonía subyacente se desprende otra serie de relaciones, como lo señala por su parte Tatar-kiewicz ⁽³¹⁾: consideraban la armonía, el orden y la buena proporción como propiedades objetivas de las cosas. No entendían la ar-

30. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Op. cit. p. 87.

31. Idem. pp. 87-92.

monía como una propiedad particular de una cosa sino que se establecía dentro de todo un sistema de relaciones. Este sistema era cuantitativo, dependía del número, la medida y la proporción. Esta afirmación se basaba en su filosofía matemática, la que los condujo a deducir cómo la regularidad matemática ofrece una garantía de armonía. Esta tesis de los pitagóricos, que tuvo como base los descubrimientos de las proporciones y medidas en la música, influyó en forma decisiva en el desarrollo del arte griego. En este sentido dice Sexto Empírico, pitagórico:

Ningún arte se constituye sin proporción; y la proporción reside en el número. Así pues, todo arte se constituye por medio del número... de modo que hay una cierta proporción en la plástica e igualmente también en la pintura, por medio de la cual se consigue la semejanza y la identidad. En general, todo arte es un sistema de percepciones, y el sistema es número. Por tanto, es razonable decir que "todo se parece al número", es decir, a la razón capaz de juzgar y afín a los números que componen todas las cosas. Eso dicen los pitagóricos⁽³²⁾.

Este pensamiento confirma la concepción griega en la cual el arte se rige por un principio de orden íntimamente determinado por el número y la medida análogo al principio de armonía universal.

En el numeral anterior, se pudo observar en el pensamiento platónico, la incidencia de la música en el proceso educativo de los jóvenes. Esta es una idea afín que tuvo su origen en las formulaciones pitagóricas acabadas de exponer;

32. Idem. p. 93.

en ellas se planteaba también la semejanza entre el movimiento, el sonido y los sentimientos y gracias a ella los sonidos resuenan en el alma en forma armónica. De aquí concluían que la buena música puede mejorar el alma y la mala podría estropearla, concepción que tuvo gran incidencia en el pensamiento griego posterior. Por esta razón, Platón invocaba la presencia del hombre sabio y de experiencia que obrara como modelo para la juventud, que actuara además como juez en la escogencia de la música más adecuada a la formación del joven. En Platón permanece la idea pitagórica de la relación entre movimiento, sonidos y sentimientos, por eso el Ateniense en su diálogo de las *Leyes*, concluye "Ahora bien: cuando la voz llega hasta el alma, me parece, se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de música"⁽³³⁾. De ahí la importancia que Platón da a la formación en el ámbito de la buena música porque en ella van unidos aspectos sociales y morales, donde el orden y la armonía van tomando forma en el proceso educativo del joven. Dice Teón de Ismionia de esta relación pitagórica-platónica:

también los pitagóricos, a los que sigue a menudo Platón, dicen que la música es perfecta armonía de contrarios, unidad de muchas cosas y consenso de elementos que disienten; pues no sólo pone orden en los ritmos y el canto, sino, en una palabra, en todo el sistema, pues su fin es unir y armonizar⁽³⁴⁾.

Ese sistema responde en último término a una experiencia de or-

33. PLATÓN. *Obras Completas*. 672e. Madrid, Aguilar, 1972.

34. Tomado de TATARKIEWICZ, W. Op. cit. p. 94.

den en el cosmos al que pertenecen los astros, la naturaleza y el alma humana, un orden profundo que lo rige todo. La música imita la armonía del universo y su movimiento, como dice Lomba Fuentes: "la mimesis musical a lo que apunta directa y exclusivamente es a la armonía cósmica del alma, del mundo y del hombre"⁽³⁵⁾.

2.3. Renovación del concepto pitagórico de mimesis. Dos propuestas: Piet Mondrian y Hans-Georg Gadamer.

Tanto Gadamer como Mondrian parten en sus reflexiones sobre el arte del siglo XX señalando las profundas fisuras abiertas tanto en la producción como en la lectura de la obra artística. Ello se debe a la destrucción de las formas tradicionales del arte y a la carencia de referentes para un receptor inmerso en una sociedad de consumo donde el elemento desechable es el lugar común. La desaparición de una mitología común, una religión congregante o la ausencia de símbolos reconocedores de una identidad social, han revertido no sólo a nuevas expresiones del arte sino a la búsqueda de nuevas posibilidades de lectura que permitan al hombre culto contemporáneo, diferente a la masa desposeída de juicio propio, aproximaciones a la obra de arte que sean fuentes de reflexión y transformación. Brevemente trataremos dos propuestas que le salen al paso a esta situación.

2.3.1. Piet Mondrian

Para Mondrian la época contemporánea ha alcanzado la cima

35. LOMBA FUENTES, Joaquín. Op. cit. p. 253.

de la individualidad que tuvo sus inicios con la secularización de la modernidad creando una escisión entre la vida civil y la religiosa. Esta dualidad ha creado un desequilibrio en el hombre actual entre lo interior y exterior al establecer una relación desarmónica con su entorno. El hombre contemporáneo sólo es superficialmente abstracto en lo intelectual porque lo emplea en la aplicación de lo material. Se da un desequilibrio, porque "En general, la vida de hoy en día todavía está dirigida a lo exterior: la vida exterior de hoy pasa normalmente a lo largo de la vida"⁽³⁶⁾. Su conciencia crece y lo natural queda atrás, no hubo un desarrollo armónico. Contrapuesto a este desequilibrio del hombre actual "la vida real abstracta, experimenta lo exterior (lo individual) universalmente (abstractamente); es decir en su ser" se da una reconciliación entre lo natural exterior y lo interior, se restablece la armonía perdida que en un momento del hombre pudo darse en la vida primitiva cuando el espíritu era poco desarrollado y no se daba una oposición frente a lo natural.

La manifestación tangible de la vida real abstracta se puede apreciar debidamente en la pintura Real Abstracta —la del propio Mondrian— porque ella reúne la dualidad de lo interior y lo exterior, logrando un equilibrio entre lo individual del hombre con lo espiritual que es lo universal.

La Pintura Real Abstracta, pues, expresa juntas la naturalidad y la espiritualidad purificadas. Vemos la marcha de esta

36. MONDRIAN, Piet. *La nueva Imagen en la Pintura*. Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1983, p. 80.

pintura de lo natural a lo abstracto como la marcha de lo natural impuro (exterior) a lo natural puro (interior), y de lo espiritual enturbiado a lo espiritual puro (universal)⁽³⁷⁾.

Para Mondrian la pintura es entre las artes la imagen más consecuente de la pura relación. Es ella la que permite la mayor libertad para manifestar los opuestos como pura relación. Esto no quiere decir que las demás artes no tienen la misma posibilidad de la pintura. Cuando el espíritu alcanza una cultura elevada logra la expresión de la imagen concreta en una relación equilibrada. Esta relación equilibrada implica la unidad entre los extremos opuestos, permitiendo expresar lo universal en las manifestaciones individuales tan diversas y múltiples.

La relación original a la que hace referencia Mondrian es la de los extremos opuestos de espíritu y vida, interior y exterior. Es la nueva imagen la que entra a reconciliar estos extremos en una armonía. En esta manifestación concreta, que es la obra de arte, se logrará la unificación en lo universal: "A pesar de toda diferencia de manifestación cuando el espíritu tiene una cultura elevada, todo arte se va haciendo imagen concreta de relación equilibrada: a la relación equilibrada, sin embargo, la expresa lo universal, la armonía, la unidad, lo propio del espíritu"⁽³⁸⁾.

Esta armonía que permite una relación equilibrada que manifiesta lo universal en lo concreto nos permite leer la misma concepción pitagórica-platónica de la armonía como aquella propiedad del

37. Idem. p. 82.

38. Idem. p. 18.

cosmos, sinónimo de belleza que genera orden y límite. Y como señala Tatarkiewicz, la armonía de la música no es sino una manifestación exterior de una armonía más profunda que lo relaciona todo. Es ésta la dirección que señala Mondrian cuando afirma:

Así, la nueva imagen es dualista por su composición. Por (la) imagen exacta de la relación cósmica, es manifestación directa de lo universal —por el ritmo, por la realidad material de la imagen—, es manifestación de lo subjetivo, de lo individual. Por eso nos despliega un mundo de belleza universal sin dejar perder lo "generalmente humano"⁽³⁹⁾.

La contradicción se concilia porque todo hace parte de un sistema que es una armonía universal que es la del cosmos. Para los pitagóricos la expresión concreta se daba en la música; para Mondrian se expresa y se concreta en lo que él mismo denomina la relacionalidad en la nueva imagen de la pintura. Esta idea se sintetiza aún más en Mondrian al exponer lo que es el estilo cuando introduce directamente el concepto de orden.

El artista, el ver estético, trascienden la mera apariencia de la naturaleza, logran penetrar en su estilo y fusionarse con su interior, pudiendo reunir lo externo con lo interno, expresándolo en la obra de arte. Esta capacidad de reconocer un estilo sólo le es permitido al artista, ya que una visión cotidiana, al no ser capaz de superar lo individual no ve un estilo en el arte o en la naturaleza. Para el artista en cambio, a medida que hace más consciente la lucha entre lo interior y exterior, crece lo universal al alejarse de lo inmediato.

39. Idem. p. 22.

Lo que el artista es capaz de reconocer y que el ojo cotidiano no ve, es un orden en lo exterior.

Aunque, en lo natural, este orden no es visible directamente para el ojo mal entrenado, sí que es este orden equilibrado lo que causa la emoción más profunda de la armonía en el espectador. Ahora, si la profundidad de la emoción depende de la medida de la armonía interior, entonces uno se dará cuenta, en la misma proporción, del orden equilibrado. Cuando el espectador haya llegado a cierta conciencia de la armonía cósmica, deseará —el temperamento artístico— la imagen pura de la armonía, la imagen pura del orden equilibrado (40).

El punto de partida en el planteamiento de Mondrian es claramente el expuesto en el pensamiento pitagórico-platónico. Ya se ha mostrado en el numeral anterior y cómo para los griegos todas las artes imitan el automovimiento de la naturaleza, teniendo la música la primacía sobre las otras artes, porque ella sigue con su ritmo el moverse del cosmos y de la vida al incorporar al mismo artista el movimiento que se imita a través del movimiento coreográfico de su cuerpo (incluye música instrumental, danza y poesía); es decir, la música es la mimesis por excelencia. En las otras artes, pintura, escultura y arquitectura, el producto se aleja del artista logrando una mimesis que opere de forma analógica. Son formas inmóviles que producen en nosotros el movimiento interno o la impresión de movimiento, para lo cual deben imitar dinámicamente el moverse natural. Estas obras están quietas,

hay que meterse en ellas para encontrar el movimiento, en cambio la música es ella movimiento en el momento de su expresión. En este movimiento mimético se imita el movimiento cósmico y del alma.

Otra idea que aparece en la teoría de la nueva imagen expuesta por Mondrian está referida a lo universal como matemático. "La pintura real-abstracta es capaz de expresar estética y matemáticamente, porque tiene un medio de expresión exacto matemático. Este medio de expresión es el color concreto" (41). Para Mondrian, esto quiere decir, reducir el color a los primarios y éstos a colores puros, sin mezcla.

Tras este planteamiento se encuentra la misma idea griega (pitagórica) de las matemáticas como orden. Dice Lomba Fuentes:

... es precisamente la fusión entre la unidad y la diversidad, entre la unidad y la multiplicidad, lo que dará el conocimiento racional del mundo, precisamente en forma matemática. La matemática, porque esta no es sino la ordenación de lo disperso y desordenado (...). El número no es sino la agrupación en unidades, rítmicas, armónicas, proporcionales de la dispersión de lo múltiple. Y la figura geométrica, no es, a su vez, sino la estructuración en unidades formales del espacio indiferenciado y amorfo (42).

Justamente el elemento geométrico como limitante que se estructura a semejanza del límite en el cosmos, está en la concepción pitagórica del mundo. De la misma forma está presente en el propó-

sito de Mondrian al introducir los planos en la composición estableciendo el rectángulo como forma geométrica ideal para expresar la extensión y el límite. Dice Mondrian:

La extensión —una exteriorización de la antigua fuerza original— crea, por medio del crecimiento, fijación, construcción, etc. OJO!!!!; lo corporal, la forma. La forma nace cuando se limita la extensión; es lo fundamental (porque de ahí sale el funcionamiento) entonces tiene que ser lo fundamental en la imagen (43).

Es ahí donde entra a jugar la relacionalidad entre extensión y límite, entre el color y la forma que pone término. Se podría concluir que la nueva imagen propuesta por Mondrian es más bien la antigua nueva imagen. Su teoría está armada dentro de los parámetros de la cultura griega (pitagórico-platónica), donde el elemento de armonía construido a partir de un movimiento cósmico del universo determina un orden y un límite. Igualmente operan en la naturaleza, regida en el sentido más propio por el orden y el límite. El hombre hace parte de la naturaleza, por tanto lo que la afecta a ella incide en el cuerpo y espíritu humanos de igual forma, y de igual forma también el arte producido por él. En los griegos estos principios no regían solo el arte, sino la vida toda: la naturaleza, la sociedad, la política, el conocimiento.

Mondrian resuelve el contexto social de la nueva imagen anotando que esta imagen al iniciar su período de formación y formulación, en un primer momento no se

comprenderá, pero al paso del tiempo permitirá ampliarse el camino y cada vez se encontrarán más hombres cultos que la entiendan. La nueva imagen abre toda una nueva perspectiva de contemplación activa, de una hermenéutica, partiendo de la cual el hombre moderno a través de la nueva imagen alcanzará la armonía en la oposición de los extremos exterior-interior, del hombre y la naturaleza, llegando a cerrar la brecha entre arte y vida, logrando así alcanzar una transformación del hombre y la sociedad.

2.3.2. Hans-Georg Gadamer

Gadamer anota, al actualizar el antiguo concepto de mimesis pitagórico-platónico, cómo lo que se imita es algo espiritual: son los números y sus relaciones. No es algo que se capte a simple vista porque esté claramente tangible. Ya no es el orden de la bóveda celeste, de las estrellas y los astros donde existe una relación que establecen el ordenamiento en el aparente caos, como lo era para los antiguos.

El interés de Gadamer al rescatar este concepto de orden pitagórico es centrarlo en el arte. El se pregunta si acaso todo arte no tiene un orden. Constata, obviamente, que se está en una sociedad industrializada donde la cosa ha desaparecido, —lo diferenciado, lo único—, pues la producción ha dado paso al objeto industrial, seriado, sustituible. La confianza de la permanencia y durabilidad del objeto diferenciado ha dado paso también a lo perecedero y desechable. Es decir, este planteamiento gadameriano no alimenta ninguna nostalgia por la antigua concepción del mundo para quienes piensan como problema esa relación del orden

del cielo y la naturaleza, mundo donde el mito se expresaba en lo bello y confiable de arte. Lo que Gadamer hace precisamente es llamarnos la atención de que nos encontramos en un mundo diferente a todos los anteriores incluyendo el griego; por ende, el arte actual presenta formas de expresión y preocupaciones distintas. En él ya no podemos encontrar el mito, ni la religión, tampoco el aprecio y confiabilidad en las cosas que nos rodean porque ellas se acaban rápido. Por ello Gadamer resalta, cómo los anteriores parámetros para comprender el arte, no pueden ser aplicados en el arte actual. Es necesario entonces buscar otros caminos que nos abran luces para abordar el arte desde otra perspectiva. Partiendo de la posibilidad del concepto de orden pitagórico es desde donde Gadamer lanza su aparentemente anacrónica propuesta. Según su idea, toda obra de arte es aún lo que antes era una cosa, en cuya existencia luce y se testimonia orden en general; quizás no un orden que se deje adecuar objetivamente a nuestras representaciones de orden como las que en otro tiempo las cosas cercanas unificaron en un mundo acogedor; pero en ellas existe un impulso constantemente nuevo y poderoso de energía espiritual ordenadora. En esta perspectiva de acceso a la obra de arte desde el parámetro de una energía ordenadora, deja de tener validez la pregunta de si la obra de arte es abstracta o figurativa, si es una acción o un lienzo; no interesa identificar el artista o lo representado. Al cambiar el ángulo de la visión debemos preguntar más bien si existe esa energía ordenadora subyacente donde se da la acción de relacionar en un pequeño cosmos que parte de formaciones anteriores y sirve de base a otras por

venir, porque el arte representa lo que somos los seres humanos, una constante construcción del mundo.

Dice Gadamer sobre ese concepto de mimesis en la antigüedad:

Por supuesto que mimesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible. El uso original de esta palabra está tomada del movimiento de los astros. Las estrellas representan la pureza de las leyes y proporciones matemáticas que constituyen el orden del cielo (44).

En la parte sensible de la obra se representa algo del ser de la obra, en ese juego constante de mostración y ocultamiento que nos permite la autorrepresentación. En cada representación se da un crecimiento del ser de lo representado, y de esa experiencia de sentido y de orden, la obra es la mejor prenda.

El concepto de orden pitagórico-platónico, que rescata Gadamer, está íntimamente ligado al concepto de símbolo en la obra de arte. Ella no representa algo ya conocido y sabido previamente como la alegoría en el sentido de los románticos. La experiencia de lo simbólico que aparece en el caso individual de la obra de arte, se realiza en la obra misma y entra a complementar nuestra parte incompleta. Ese ser que le pertenece a la obra y que entra a significar al entrar en contacto con ella, es independiente de condiciones sociales o históricas, tiene validez en cualquier lugar y época. La obra de arte sigue teniendo un significado porque lo detenta ella y aún en nuestra sociedad actual, que se transforma a cada momento es una

44. GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo Bello*. Op. cit. p. 93.

41. Idem. p. 33.

42. LOMBA FUENTES, Joaquín. Op. cit. p. 167.

43. MONDRIAN, Piet. Op. cit. p. 39.

40. Idem. pp. 26-27.

uniformidad seriada, la obra de arte se nos presenta como un testimonio de orden que no se deja nivelar; es una evocación de orden en cualquier lugar donde se encuentre.

Según un dicho, se afirma que como es tu casa eres tú, o como es la sociedad así es lo que ella produce. La creencia común es que la obra de arte en la sociedad debe responder al caos social, violencia, muerte, destrucción, consumo; la obra de arte entonces deberá ser desarticulada, desintegrada, etc. Justamente es esa concepción cargada de prevención contra la obra de arte, a la que Gadamer se refiere. Vamos a citar el aparte de una entrevista realizada a Gadamer en los últimos años, donde se expresa claramente el concepto de orden en la obra de arte; dice así:

¿Podríamos decir que lo que se muestra es el enigma de que hay algo y de que ese algo tiene un sentido?

Sí, claro. En cierta manera puede decir —y creo que desde Schiller ya no es una idea muy original— que aquello que es fragmentario y desordenado se convierte por la acción del arte en la representación de un mundo íntegro. Si hoy día dices esto a la juventud, claman de indignación. Lo he experimentado con un estudiante, que no lo comprendía. Pero, cuando hago de “mundo íntegro”, no quiero decir que el mundo es íntegro, sino que en el arte aparece como íntegro. Y entonces siempre salta alguien: si, pero ¿y el Guernica de Picasso? y yo contesto: ¿por qué siguen ustedes contemplándolo? Y dicen pasmados, pues, en efecto, porque en él hay algo. Efectivamente, hay algo ahí que no se ve como simple destrucción grisácea, sino que en sí mismo produce una concentración ⁽⁴⁵⁾.

Esa es la contradicción que señala Gadamer: cómo a pesar de un mundo desarticulado la obra de arte es íntegra en una totalidad articulada, ordenada, donde no se puede quitar o añadir algo porque se trastoca el orden existente cambiándolo en otra cosa. Por eso la idea tan común de que la obra debe ser reflejo de la sociedad en que se vive es decir caos = caos, es una concepción distractora del sentido de la obra de arte y de su comportamiento. Ella es un pequeño cosmos con vida propia que nos interroga desde su ser y nos pone el mundo en un horizonte que nos permite reconocerlo verdaderamente en su realidad, cosa que la inmediatez de la realidad por sí misma no nos da, sino más bien nos ofrece. Por eso, cuando el arte realiza su función simbólica, no requiere de otros referentes exteriores u otro tipo de dependencias. Esta característica de la obra de arte es la que abre la posibilidad de recrearnos, permanecer en ella, interrogarnos, escuchar lo que nos quiere decir; superando los rumores que se dan en el entorno de la sociedad moderna, cada vez más cargada de información de todo tipo y que se interpone entre la obra y nosotros.

Por lo pronto nos interesa retomar y relacionar los conceptos de orden y de verdad actualizados por Gadamer, en la obra de arte, pues ellos permiten formular la obra como símbolo que conlleva en sí su significado y su verdad abriendo una posibilidad de lectura y comprensión que tiene que permanecer. Lo simbólico no se deja resolver, la obra es su dictamen.

45. GROOT, Ger. *Las promesas del arte*. Una entrevista con Hans-Georg Gadamer. La Balsa de la Medusa, 29, 1994.

Otro concepto que Gadamer toma de Platón es el concepto de lo bello que aparece en una estrecha relación con lo bueno. Gadamer anota como en Platón

La estrecha relación que se establece entre el orden esencial matemático de lo bello y el orden celeste significa además que el cosmos, el modelo de toda ordenación sensible correcta, es al mismo tiempo el más elevado ejemplo de belleza visible. Adecuación a la medida y simetría son las condiciones decisivas de todo ser bello ⁽⁴⁶⁾.

Aunque en esta posición pitagórico-platónica lo bello ostenta su predominio en la naturaleza, esto no implica una exclusión del arte del ámbito de lo bello.

Para Platón se da cierto predominio de lo bello sobre lo bueno, en el sentido de que este último, siendo inaprensible, puede ser captado más fácilmente en lo bello. Lo bello tiene luz propia, convence inmediatamente, lo bueno, en cambio, no. Hay que ser bueno, “Lo que caracteriza lo bello frente a lo bueno es que se muestra por sí solo, que se hace patente directamente en su propio ser” ⁽⁴⁷⁾. La idea de lo bello, además, está toda verdadera e íntegra en lo que es bello. Para la idea de bello es necesario que tenga una existencia sensible y visible: el “aparecer” es la esencia de lo bello. La filosofía conoció esta paradoja de lo bello como la “cruz” del platonismo: lo bello no es inteligible si no es idea y no es bello si no es sensible. Esto indica que no sólo se es interiormente armonioso en el ser, sino que en su forma de aparecer es armoniosa.

46. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Op. cit. p. 573.

47. Idem. 575.

En el aparecer de la belleza platónica es donde Gadamer enfatiza. Lo relaciona con el comportarse de la luz. La luz no sólo brilla para ser vista y hacer visible lo que está oscuro, también brilla la misma cosa, es la reflexión sobre ella misma. La luz, como lo bello, articula no sólo lo visible sino el ámbito de lo inteligible.

En el rescate del concepto de lo bello en Platón, Gadamer extrae dos elementos comunes que pueden dar pie a una universalización de la hermenéutica. Tanto lo bello como lo comprensible poseen un carácter de evento.

Lo evidente es lo que no está demostrado y se hace valer por él mismo, es decir, no necesita explicación, brilla por sí mismo, es como se dice en la expresión cotidiana: “se cae de su peso”. Es esa la misma forma de presentarse lo bello como algo que se nos aparece sin mayor explicación pero con luz propia. En un comienzo puede sorprendernos, porque choca con nuestras concepciones y puntos de vista, mas esa luz que irradia nos invita a seguirla, a vivir la aventura de la comprensión.

El concepto de verdad queda incluido en esta analogía. Lo que representa lo bello no es distinto de lo que representa, es igual a sí. No se da un desdoblamiento donde representa una cosa para sí y otra para los demás. Cuando se habló de la luz que irradia lo bello, se habló de una luz interior y exterior. Brilla en sí e irradia este brillo. No es solamente la idea de lo bello, sino que aparece por sí mismo como bello.

Cuando se trató el concepto de juego se habló de que en la representación de la obra de arte, lo que la obra plantea está en ella misma, en su verdadero ser, que se hace presente en la actividad del

juego. La comprensión en el fenómeno hermenéutico no se refiere a un comportamiento arqueológico, filológico o a un ejercicio para constatar lo ya conocido. La experiencia hermenéutica sale al encuentro de algo que nos habla y nos interroga por una verdad de lo no conocido, lo no dicho. Es una experiencia que nos permite un encuentro paulatino con la verdad. Es precisamente en este sentido de la verdad platónica como luz, el encuentro con su evidencia lo que Gadamer rescata de lo bello en Platón: lo bello como verdadero. La idea se puede sintetizar de la siguiente forma:

la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus imperfecciones, sus maldades, sus tortuosidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro ⁽⁴⁸⁾.

2.4. RELACIONES FINALES DEL COSMOS PITAGORICO

A manera de conclusión sobre el concepto de orden en el cosmos y su relación de analogía con lo bello, se puede decir cómo el pensamiento pitagórico abarca en el concepto de cosmos la máxima noción de orden, unida estructuralmente con la belleza. La armonía reúne en sí todas las cualidades pensables para las cosas y los seres; concentra los conceptos de orden, proporción, medida, límite,

48. GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo Bello*. Op. cit. p. 52. (Corrección de traducción).

uniformidad; estableciendo una relación entre sus componentes. Esta armonía cósmica, sinónimo de belleza, trasciende la mera apariencia y piensa la belleza de un modo donde lo sensible fomenta la intuición reflexiva, librándola de la dominancia de los problemas de la forma. En la música se daría la expresión más clara de la idea de cosmos como armonía. Lo que realmente representa la armonía musical es algo mucho más profundo presente en la estructura de las cosas y que en último término es lo que permite la existencia de una armonía en las almas, la naturaleza y el cosmos: una propiedad íntima de las cosas, regida por un sistema de relacionalidad espiritual como las matemáticas, que permiten idear la proporción y medida de las cosas. Si la música es la expresión máxima de la proporción y la medida y ésta se encuentra en el número, en las demás artes orientadas por los mismos principios tendrán el mismo origen.

El pensamiento pitagórico ha dejado en claro la existencia del cosmos como extrema expresión de orden y regularidad; un sistema de relaciones similar se presenta en la naturaleza en la que se establece orden e interacción en sus partes; el alma humana al ser parte de la naturaleza se mueve en su misma órbita. De aquí se desprende que el arte como un producto del ser humano está sujeto a la armonía del cosmos, la que estructura el orden, la medida, la unidad y el límite. Es un sistema de orden general que engloba lo tangible y lo intangible.

En la concepción pitagórica de mimesis se expresa una dimensión de la imitación bien diferente a la copia de elementos exteriores. Lo que se imita es una armonía interior a la que no se accede a simple vista; es a partir de la contem-

plación, actitud de suma importancia para los pitagóricos, como es posible comprender ese orden interno. Es una contemplación activa, sinónimo de reflexión, la que permite trascender la mera apariencia.

En Platón están presentes y son punto de partida, los conceptos pitagórico de armonía y orden. Toda su teoría del conocimiento está en estas ideas. De ahí que su propuesta educativa esté determinada por la adquisición paulatina de la armonía y ritmos a través de la música y la gimnasia como elementos iniciales en la formación. Ellas se encuentran profundamente atravesadas por el orden, la medida y la proporción propios de las estructuras matemáticas. La música y la gimnasia no importan por ellas mismas, interesan en cuanto imitan esa armonía universal, permitiendo la formación, a través de ellas, de las estructuras mentales. En el proceso de conocimiento formulado por Platón, que va de lo sensible a lo inteligible, la formación en el racionamiento abstracto permite al individuo el acceso al conocer, al mundo de la razón. Se abre un espacio ordenador tanto en el campo material como en el espiritual. En igual sentido del orden cósmico, Platón tiene en cuenta a la astronomía, que está basada en principios universales de armonía y orden. Su conocimiento trasciende el plano material para adentrarse en la interioridad de una formación espiritual y así alcanzar una armonía necesaria para lograr la belleza.

La belleza a la que Platón hace referencia se encuentra en el ámbito de lo inteligible, creando una idea de belleza alejada de la sensibilidad inmediata, entrando a un plano trascendente. El punto de encuentro entre el pensamiento pi-

tagórico y el platónico se da en la esencia que engloba la idea de belleza. Para los pitagóricos belleza es sinónimo de armonía y orden; en Platón se ha dado todo un proceso de introyección a partir del cual se han interiorizado los conceptos de armonía y orden para alcanzar la belleza ideal. Ambas se encuentran en el plano de un orden ideal. Esta teoría, si bien se corresponde con un auténtico pensamiento platónico, tampoco lo agota. Para Platón, lo bello, a pesar de su idealidad que es lo que lo hace comprensible, tiene que ser sensible para ser visible.

El pensamiento expuesto por Schelling y compartido por los románticos surge de la misma fuente: el pitagorismo mediado por el platonismo: es el planteamiento de que en la obra de arte se da una organización interior entre sus partes, análogamente a la naturaleza, incluso con mayor razón que en ésta. Dice Schelling:

si nos interesa escudriñar tan lejos como sea posible la estructura, la disposición interna, las relaciones y las vinculaciones de una planta o de un ser orgánico en general, tanto más deberíamos sentirnos llevados a conocer esas mismas vinculaciones y relaciones en esa planta, aún mejor organizada y más enlazada consigo misma que llamamos obra de arte⁽⁴⁹⁾.

La reflexión que origina este análisis tiene que ver con la relación que establecen los pitagóricos entre el orden del cosmos en una relación armónica de un todo limitado, idéntica relación se repite en la naturaleza y en el hom-

bre al ser parte de ella. Ya vimos cómo la música como producción tangible es la expresión por excelencia de ese orden y armonía. Es interesante ver cómo Schelling en la misma obra "La filosofía del arte" cuando se refiere a la relación arte-filosofía muestra cómo ambas presentan arquetipos. El arte a través de sus manifestaciones sólo expresa de forma objetiva lo universal. Los ejemplos que ilustran su teoría son la confirmación de la relación que se trata de exponer. Dice así Schelling: "A modo de ejemplo, la música no es otra cosa que el ritmo arquetípico de la naturaleza y del universo mismo, que, por medio de este arte hace irrupción en el mundo de la copia. Las formas acabadas que produce la plástica son los arquetipos objetivamente presentados de la naturaleza orgánica misma"⁽⁵⁰⁾. Lo que en último término marca esta relación que permite hablar a Schelling de arquetipos tanto en la filosofía como en el arte, es el supuesto de la existencia de un orden universal que marca todas las relaciones y que permite suponer la existencia de la copia en el sentido de expresión de relaciones profundas y analógicas.

Cuando hablamos del nuevo sentido dado a la mimesis en el romanticismo, y subrayamos nuevo porque como vemos no es tan reciente, se hace necesario referirnos a W. Schlegel, en esa relación arte-naturaleza utilizando un fragmento suyo que creemos importante citar, al menos, una parte de él:

el arte debe imitar la naturaleza. Quiere decir, en efecto, que el arte debe crear como la naturaleza un modo autónomo, organizándose y organizando, para formar obras vivas que no es-

49. SCHELLING, F. "Filosofía del Arte". En: MARI, Antoni. *El Entusiasmo y La Quietud*. Barcelona. Tusquets, 1979. p. 195.

50. Idem. p. 210.

tén movidas por un mecanismo ajeno, al igual que un péndulo, sino por una fuerza que está en ellas, como el *sistema solar** y que vuelvan a sí mismas ya realizadas⁽⁵¹⁾.

Es de nuevo la reiteración de que lo imitado debe ser el orden y la armonía que conforman el sistema de la naturaleza llevando la analogía al cosmos, como el gran sistema por excelencia que genera la fuerza interior de la energía ordenadora.

* Subrayado nuestro.

51. Idem. p. 147.

Obsérvese que esta relación mimética en el pensamiento romántico permite un óptimo rendimiento para el arte, pues posibilita independizarlo de otros conceptos y objetos logrando en esta forma ser visto como un objeto en sí, cuya finalidad es el arte mismo.

Ahora bien, dentro de cierto sesgo idealista, tomándolo en sentido amplio, se podría resumir del modo siguiente los planteamientos de Mondrian y Gadamer, al finalizar este tema sobre el concepto pitagórico de armonía, producida por la relación de orden cósmica: Mondrian como propuesta para la crea-

ción de la Nueva Imagen, Gadamer como posibilidad hermenéutica de lectura en el arte contemporáneo.

Lo que sí podemos afirmar sin temor a equivocarnos es que la propuesta formulada por los pitagóricos en relación a un concepto ordenador de origen cósmico que determina relaciones de armonía, orden, número y límite, formuladas en los orígenes de la filosofía han brindado múltiples salidas al pensamiento y en concreto a las reflexiones que conciernen al arte.