

FORMA, MIMESIS, CREATIVIDAD (preguntar y repreguntar)

P. Giulio Bertoldi, csj.
Docente Universidad Politécnica Salesiana

73



Existe la Trinidad de Rublev, por ende Dios es.
Pavel Florenskij

“Existe la Trinidad de Rublev, por ende Dios es”, afirmaba Pavel Florenskij. (Pinotti, 2007: 185). Me gusta comenzar con este silogismo *sui generis*. No estoy haciendo teodicea, sólo quiero abrir este aporte para el nuevo número de SOPHIA, Arte y Pensamiento, invitando primero al lector a visitar virtualmente una obra de arte extrema que se encuentra en la Galería Tretiakof de Moscú: el icono *La Trinidad*, la más famosa de Rublev.

Hacia el año 1425, en un momento de guerras y graves conflictos en Rusia, se encarga al monje Andréi Rublev que pinte un icono espejo del tiempo para una nueva iglesia.

Rublev, en lugar de pintar escenas de muerte y juicio, pinta el icono de la Trinidad. La misteriosa escena de los tres ángeles que visitan a Abraham, junto a la encina de Mambré (Gn 18, 1-15), constituye el tema básico de la representación, pero estos tres ángeles han sido vistos



siempre por la tradición eclesial como símbolo de la Trinidad. Los tres ángeles se sientan en torno a una mesa-altar sobre lo que hay una gran fuente, y en ella un corde-ro. La eucaristía es el centro del icono. Detrás de los ángeles se dibujan una casa-templo, un árbol y una roca, símbolos de la Iglesia, del árbol de la vida y del cosmos. Los ángeles producen la impresión de inmaterialidad, y la perspectiva invertida del cuadro elimina las distancias, para que el misterio lejano se acerque y se haga de algún modo presente. Todo el cuadro respira una atmósfera de serenidad y gozo. Es la alegría de la comunión, el amor de la Trinidad que se comunica al mundo, hasta el sacrificio del Cordero pascual. Existe en el icono una circularidad, claramente sugerida por la postura de las figuras, que, aun estando quietas, reflejan el movimiento del amor mutuo trinitario. Los ángeles son parecidos entre sí, pero cada uno de ellos muestra su propia especificidad, expresada por los diversos colores.

Rublev los presenta en apacible coloquio, sumidos en profundas meditaciones. Los tres ángeles aparecen con sus cabezas suavemente inclinadas, unidos por la concordancia espiritual, serenos. Esta inclinación hacia el ángel, figura de Dios Padre, es la mejor traducción de Jn 1,1, que habla del Hijo en tensión filial hacia el Padre.

La belleza y armonía del icono, ejecutado con sorprendente inspiración y maestría, sirvió de modelo excelso a los creadores artísticos rusos de épocas posteriores. En este cuadro el espectador se encuentra con la Filocalia, se siente llamado a amar profundamente la belleza, la bondad y la verdad. Rublev, testigo de un mundo sin paz, habla de cambio (*metanoia*), de la conversión mediante esta manifestación (*epiphaneia*) de las divinas personas. “Esta obra fue definida el centro nouménico de la Rus” (Cacciari, 2007: 13-14).

Antes de hablar de forma, mimesis y creatividad, he pensado detenerme con el lector ante esta obra que me revela que sólo el arte puede alcanzar regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio.

Difícil no tener presente en el camino de la formación estética a esta obra aurática, aunque hoy el arte se mueva en una época posaurática (Benjamín) y posmetafísica.

En mi credo estético, toda obra de arte tiene que pasarme —de manera explícita o implícita— algo actual y algo eterno, hacerme vibrar (experiencia estética) con algo visible que me dice lo invisible. La dualidad —ésta— es perceptible tanto en el arte sacro como en el profano, tanto en el solemne como en el frívolo. Y es una constante del arte porque es una constante del hombre: La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Considere, si así le place, la parte eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo.

Estructurado en cuatro partes, este artículo marcado por tres palabras mayores de la estética: *forma*, *mimesis* y *creatividad*, tiene este prólogo, la cuarta parte, *Arte y vida*, y una conclusión. Con *Arte y vida*, quiero mostrar implícitamente los valores educativos del hecho artístico. Me servirá para eso del film *Te doy mis ojos* de Iciar Bollaín (2003).

Hecho pedagógico y hecho artístico tienen que caminar juntos. El hombre es *faber fortunae suae*, el hombre es artífice de sí mismo y todo con arte. El hombre tiene que ser arquitecto, escultor, pintor, poeta, cantor, director de la película de su historia, que no es sólo cuestión de espacio y tiempo sino de valores y relaciones con lo Trascendente, con los demás y con el mundo.

Desde siempre el arte pregunta a los humanos, provocando su natural actitud filosófica, y desde siempre





la filosofía sabe que interrogando al arte podemos intentar dar razón de nuestra inextinguible voluntad de verdad, la necesidad típicamente humana de solucionar el misterio de la vida, arrancándole los más íntimos secretos.

Aclaro que esta breve meditación sobre los tres temas no tiene ninguna pretensión de algo definitivo ni de totalidad. El arte de la pintura parece dominar las alusiones, pero no por elección sino por un gusto personal y también por la autoridad de Leonardo da Vinci, genio universal, que definía la pintura como arte primero.

A lo mejor quedarán excluidos grandes nombres de artistas, filósofos y críticos de arte, no siempre por una inevitable selección consecuencia de los límites de tiempo y espacio, ni por la dinámica del tema, sino sobre todo por mis limitados conocimientos.

Hablar de arte es pisar un terreno para resbalar y hundirse en el barro; es decir, experimentar lo inestable. Parece que el arte, por distintas razones, puede condenarnos a la inseguridad. Nos sentimos enfrentados con un enigma constitutivo. A veces tengo la impresión de aventurarme a un viaje en alta mar donde me espera el inevitable naufragio. Pero recuerdo a Giacomo Leopardi, un poeta italiano, que en su soneto *l'Infinito* proclamaba: “naufragar m'è dolce in questo mare”, que, en libre traducción, significa: *para mí, naufragar en el mar del arte es algo dulce*. Siempre que se salve el arte, como insinúa Petronio, árbitro de las estéticas (*arbiter elegantiarum*) y ministro de arte del emperador Nerón. Petronio en su estéticamente finísimo *Satyricon* presenta al poeta Eumolpo, que durante un naufragio (paradigma del naufragio de todos los valores) arriesga la vida para salvar un apunte de poesía. El arte es vida, no puede ni debe morir.

¿Por qué, entonces, forma, mimesis y creatividad? Porque la estética las destacó desde siempre como

camino de la belleza (*vía pulchritudinis*), y porque el arte es un proceso, una fuente con agua en movimiento, que siempre cuestiona la forma, la mimesis y la creatividad, y es cuestionada por ellas. La belleza es el resultado de este camino.

¿Mi objetivo? Abrir mis ojos y los de los demás mediante lo grandioso del arte y el amor a lo bello. En el conocimiento (*episteme*), la imagen (*eidolon*) precede a la idea (*eidos*) y la lógica (*logikê*) arraiga en la sensación (*estética*).



FORMA

Forma multipliciter dicitur.

(Se habla de forma en muchos sentidos).

Gilbertus Porrettanus

La palabra *forma* viene de la metafísica.

Pocos términos han sido tan duraderos como *forma*: este ha persistido desde los romanos; y pocos son tan internacionales: su término latino ha sido adoptado por muchas lenguas modernas; el italiano, el español, el polaco y el ruso lo han aceptado sin hacer ningún tipo de cambio; otras lo han hecho alterándolo ligeramente (por ejemplo: *forme* en francés, *form* en inglés y alemán).

Sin embargo, la ambigüedad del término tiene tanta importancia como su persistencia.

Desde el principio, el término latino de forma sustituyó a dos palabras griegas: *morphé* y *eidos*. La primera se aplicaba principalmente a las formas visibles; la segunda, a las formas conceptuales. Esta doble herencia ha contribuido considerablemente a la diversidad de significados que tiene el término.

La existencia de muchos términos opuestos al de forma (contenido, materia, elemento, tema y otros)



revelan sus numerosos significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto de forma (forma y contenido), entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes.

La historia de la estética presenta, entre otros, cinco significados diferentes de forma, importantes todos ellos para una apropiada comprensión del arte.

1. “La forma es la disposición de las partes. Denominémosla con Tatarkiewicz la forma A. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma une o incluye en un todo. La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos” (Tatarkiewicz, 1997: 254).

2. Cuando el término forma se aplica a lo que se da directamente a los sentidos, la denominaremos como forma B. Lo opuesto y correlativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido.

Estos dos significados han sido a veces identificados de un modo incorrecto y confuso. En el primer significado la forma es una abstracción; una obra de arte nunca es sólo una disposición, sino que consiste en las partes que guardan una cierta disposición. Por otro lado, la forma B es concreta por definición, porque “se da a los sentidos”. A veces combinamos los dos significados inapropiadamente.

3) La forma puede significar el límite o contorno de un objeto. Denominémosla como forma C. Lo opuesto y correlativo es la materia o lo material. En este sentido —utilizado a menudo en el habla cotidiana—, la forma se parece, pero no es de ningún modo idéntica, a la



forma B: la forma B incluye tanto el contorno como el color, la forma C, sólo el contorno.

Los tres conceptos de forma, anteriormente mencionados (A, B y C), son creaciones de la misma estética. Los dos conceptos de forma que siguen surgieron a partir de la filosofía general y pasaron después a la estética.

4. El que denominaremos como forma D fue inventado por Aristóteles.

Forma significa aquí la esencia conceptual de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es «entelequia». Los opuestos y correlatos de la forma D son los rasgos accidentales de los objetos. La mayoría de los estetas modernos prescinden de este concepto de forma, pero no siempre ha sucedido así. En la historia de la estética, la forma D es tan antigua como la forma A, y precedió realmente a los conceptos B y C.

5. El que vamos a denominar forma E, fue utilizado por Kant.

Para él y sus seguidores significaba la contribución de la mente al objeto percibido.

El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia, bajo diferentes sinónimos, p. ej., figura y *species*, en latín, *shape y figure*, en inglés.

Existen también otros significados de forma que, aunque menos importantes, se utilizan en la teoría y práctica de las artes.

Un grupo de psicólogos observó que percibimos las formas como totalidades; no es cierto, como habían pensado los psicólogos del siglo anterior, que percibamos primero los elementos y los compongamos después mediante formas; no es cierto que percibamos primero los ojos, la nariz y los labios, y después, en segundo



lugar, la cara; percibimos la cara inmediatamente. Del mismo modo, oímos directamente una melodía, y no una colección de sonidos. Esta observación se convirtió en el punto de partida de una teoría de las formas conocida con el nombre de psicología de la *Gestalt*, dicho de otro modo como configuracionismo. La tesis de la *Gestalttheorie* es que los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades, las configuraciones las únicas formas reales.

En la segunda mitad del siglo XX esta tesis se aplicó también en la estética.

Los significados que han sido presentados aquí no son ciertamente todos aquellos que han sido utilizados por quienes han hablado del arte y de la belleza.

En las presentes deliberaciones, el objetivo ha sido sólo distinguir los numerosos conceptos que existen de forma. No tenemos ni tiempo ni espacio para presentar su historia. Y la historia de cada uno de los cinco grandes conceptos de forma han tomado un curso diferente. La forma A constituyó un concepto fundamental de la teoría del arte durante muchos siglos. La forma B se ha establecido a veces contra el contenido y sobre el contenido de una obra de arte, pero nunca con tanto énfasis como en el siglo XX.

La forma C fue el lenguaje del arte peculiar de los siglos XVI y XVII. La forma D fue un rasgo distintivo del escolasticismo adulto. La forma E comenzó a interesar únicamente a finales del siglo XIX.

Ya en el siglo XII Gilberto de la Porrée escribió que se habla de forma en muchos sentidos.

Al mirar este breve recorrido hay que destacar que el tema de la forma se resuelve en una larga marcha en el mismo sitio.

De hecho la forma es el punto crítico del arte, para el artista, para el crítico, para el público.



El rico giro de significados que se ha dado al término es de aquellos que dan mareo.

Ningún paso adelante desde Platón. El célebre filósofo griego nos habla de *eidós* en el sentido de idea; Aristóteles de *morphé* en el sentido de principio de orden, como también lo entiende Kant; mientras que Hegel lo presenta como apariencia sensible.

Schlegel y Novalis, siguiendo a Goethe, hablan como de un principio intensivo originario; y más recientemente los teóricos de la *Gestalt*, resintiendo de la larga ola del platonismo, hablan de *eidós*.

Es verdad que el arte es forma, pero habría que evidenciar que más que forma es un proceso, una acción transfigurativa; por ende, tiene una función de transfiguración; y este es el criterio que une a todas las obras bajo la categoría de arte.

Una acción en base a la cual el artista toma algo del mundo y hace de ello una escena.

La forma nos dice que una obra de arte no es algo normal, en serie con otras cosas, como una «y» de conjunción entre palabras, sino que se impone como un *es* (cópula). Es una afirmación en propio, una aparición.

La forma nos hace valorar la existencia del artista, su rol y función como el de uno que se interpone, se mete, rompe e interrumpe la cadena normal, toma un pedazo de este mundo y lo rehace.

Su actuar no es sólo un *facere*, es un *perficere*. No repite el mundo, lo cambia, lo modifica, corrige los defectos. Hace del mundo una escena, expresa significados y sentido. Entre deseo y protesta, su estilo es el modo de ver las cosas de manera crítica y resolutiva.

Duchamp toma un secador de botella y lo lleva a una galería, Leonardo toma una mujer y la lleva ante el lienzo y crea la Gioconda.



El artista toma un pedazo de caos y le da un inicio, toma una forma, la re-forma y la transfigura.

Forma, re-forma, transfiguración. Aquí tenemos el proceso de la obra de arte. La Forma es la puesta en forma de la física de la representación, la corporeidad de la obra de arte y el *quid* de la obra, la escena. La re-forma es el estilo en cuanto reelaboración del artista que interviene sobre el objeto de la escena aportando cambios de naturaleza interpretativa ahora para romper o ahora para ajustar.

La transfiguración es la meta de la acción, el resultado de la acción complexiva.

Esta es la cifra artística que tiene la forma: forma (*morphé*), re-forma (*morphosis*) transfiguración (*metamorphosis*). La re-forma es el elemento subjetivo que el artista imprime sobre lo real y sus formas. La obra de arte es la acción del estilo y el estilo introduce la diferencia que el arte realiza en la vida.

MIMESIS

Ars imitatur naturam.

(El arte imita la naturaleza).

Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.

(Imitación de la vida, espejo de la costumbre, imagen de la verdad).

Cicerón

La sentencia se atribuye a Cicerón ya desde el siglo IV, y, con economía ejemplar —conviene con el estilo del orador romano—, resume y completa una convicción secular: que la literatura, y el arte por extensión, encuentran su fundamento en la imitación (*mimesis*).

La idea, como tantas otras, aparece en Platón. Y no sólo la idea, sino su exposición metafórica más eficaz: el espejo.



En el pensamiento platónico la actividad poética es, inequívocamente, actividad mimética. Pura repetición de las cosas que, a su vez, *repiten* las ideas. El argumento se convierte en la base de una condena: puesto que está alejado de la verdad en grado sumo, el poeta ha de ser expulsado de la ciudad; su mundo, copia de copia, es, en el mejor de los casos, vano; en el peor, peligroso.

La poesía, puesto que halla su fundamento y origen en la realidad sensible, tiene estatuto de *simulacro*: es, como la imagen reflejada en el espejo, vana repetición, pura inconsistencia, elemento de distorsión cuya multiplicabilidad presumible se convierte en amenaza. Denominamos *simulacro* a esta primera figura de la teoría de la imitación. Se trata siempre de una reiteración devaluada del mundo sensible, de un mero producto de la habilidad técnica que se construye al margen de la verdad (de las ideas) y alejado de ella: supone, por lo tanto, la proliferación insensata del error. “Ninguno de nuestros poetas —dice Platón en Fedro, 247 c— ha cantado todavía el ámbito suprasensible, y ninguno lo cantará jamás como le corresponde”.

Es cierto que el principio de la mimesis sobrevivió con creces a la versión restrictiva y policial de la Academia. Aristóteles (Poética I y IV) no discute el fundamento mimético de la literatura y el arte, sino que descubre su positividad en términos ético-políticos: un criterio pragmático redime a la imitación, que, según Aristóteles, puede hacer agradable la historia (Poética I) así como mover a la piedad (Poética IV).

En el propio ámbito platónico de pensamiento, Plotino dignifica el lugar del arte aun sin dudar de su calidad puramente imitativa. Plotino interpreta (o corrige) a Platón en un aspecto que, a la postre, resultaría esencial: el artista «no reproduce simplemente la cosa contemplada, re-produce directamente las ideas. Desde esta convic-



ción (que se había abonado desde antiguo antes de ser largamente tratada por Plotino) el arte no será ya solamente tolerado como copia disminuida de lo real-sensible, sino que será altamente valorado como espacio de mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible: “Fidias no modeló a Zeus a partir de ningún modelo de entre lo sensible, sino a partir de aquella forma que Zeus debería tomar si decidiera manifestarse”¹.

Así, pues, la primera consecuencia de la interpretación de Plotino es que el arte (*techné*) no es esencialmente diferente de la naturaleza (*physis*), no es su reproducción deficiente y superflua, sino que ambos tienen su común fundamento inmediato en las ideas mismas. El arte puede, además, añadir belleza al elemento natural ahí donde este carece de ella.

Hay en esta concepción un elemento destacable: la poesis continúa siendo imitación, re-producción, pero el carácter mimético deja de ser peyorativo en la medida en que el referente no es empírico sino trascendental. Los objetos producidos por el arte no son ya meras copias (de las cosas) sino representaciones cualificadas de las ideas mismas.

Plotino refuta el anteriormente citado pasaje del Fedro (Eneadas V, 8 1-2) y se enfrenta a la concepción general de Platón con respecto al arte (expuesta así mismo en República X. Leyes VII, Sofista...) al argumentar desde el carácter trascendental de la imitación artística. El poeta, el escultor, ya no reproducen la pura materialidad sino que materializan la idea. Este desplazamiento será fundamental para el desarrollo tanto del arte como de la estética, especialmente a partir del Renacimiento.

La filosofía de Plotino otorga al artista una dignidad metafísica inexistente en Platón, al hacer de él una especie de intérprete del orden suprasensible, una especie de Demiurgo que, con la vista fija en las ideas, impone



forma a la materia de sus creaciones. Esta apertura trascendental tiene mayor importancia, si cabe, en cuanto convierte al artista en testigo de la unidad del Todo: él transfiere a la materia la idea que previamente estaba en su pensamiento. El artista en cuanto artista es depositario de la idea y artífice de su manifestación sensible. La idea, por lo tanto, no permanece impávida en su lugar recóndito, sino que se aviene a desplegarse en el arte, en el artista y en la obra, en este orden y sucesión.

Para Plotino la materia no tenía forma, sino que esta estaba en el pensamiento del artista antes de llegar a la piedra; y estaba en el artista, no porque tenga ojos y manos sino porque participa del arte. La creación artística aspira al rango de revelación, de manifestación sensible del orden esencial de las ideas. El artista, a su vez, aparece como mediador depositario de la idea, como mensajero del orden suprasensible.

Podemos decir que, a mediados del siglo II, con la filosofía de Plotino, se cierra el ciclo de formación de la teoría clásica del arte, una teoría basada en el concepto de *mímesis*, que en sus tres diferentes versiones, ha sido decisiva en la historia occidental. Ya hemos esbozado someramente las tres versiones de la teoría mimética: *la platónica*, según la cual el arte imita las cosas sensibles y, por lo tanto, produce simulacros; *la aristotélica*: el arte imita objetos y acciones —principalmente la acción humana⁶ no teniendo carácter suntuario ni negativo sino, por el contrario, siendo de utilidad estética, ética y política; *la de Plotino*, que supone la apertura del horizonte trascendental del arte. Plotino muestra que el ámbito legítimo de la poesis no es necesariamente el técnico o el sociopolítico sino el metafísico.

En el transcurso de la historia, la referencia a la *mímesis*, en sus tres versiones y aspectos, ha sido constante. Todavía en el siglo XVIII la teoría mimética seguía



siendo considerada como principio fundamental del Arte, y también allí la imitación exigía habilidad técnica, o capacidad para educar, convencer o persuadir, y, además, ese rasgo que hace específica la captación del Artista — podemos denominarla inspiración— que consiste en asir y materializar contenidos y/o estructuras mentales.

Los expertos afirman que a comienzos del siglo XIX se impone otro tipo de sensibilidad que se aleja de la concepción mimética (realista, objetivista, idealista) para encontrar la raíz y el fundamento del arte en el sujeto creador. La estética romántica se configura a partir de la convicción de que lo propiamente artístico es la expresión del sentimiento, el aporte subjetivo.

Desde esta perspectiva, y por un camino que no es exactamente el de la *Crítica del Juicio*, el arte se suma a la modernidad, en el sentido más kantiano del término, consumando él también un “giro copernicano” que le conduce desde la primacía del objeto imitado (sea este de carácter empírico o trascendental) a la primacía del sujeto.

Este desplazamiento genera una nueva semántica reputativa que encuentra su eje en la noción de originalidad, y exige la valoración de “lo propio”, de la diferencia, de lo característico².

Ahora bien, si reparamos en las obras que produjo la época romántica en las diferentes artes, y a ellas sumamos la producción posterior de las vanguardias y del arte contemporáneo, creo que se puede afirmar que, aun rompiendo los moldes clásicos y enunciando un nuevo marco de ejecución y recepción, el arte no ha renunciado a la dignidad metafísica que Plotino le confería, sino que ha continuado percibiéndose a sí como materialización de lo suprasensible fundamental.

La obra de Hölderlin —tensional más que dialéctica— atribuye a la poesía (y al arte en general) un



espacio fundamental y propio: el arte no se trivializa en mera reproducción de las cosas (Platón) ni se somete a ser pura imitación de la idea (Plotino). Llena el ámbito que media entre lo histórico y lo trascendental, entre lo moderno y lo eterno, sin adherirse dogmáticamente a ninguno de los extremos sino dejándose *ser* en la tensión.

La misión del arte no es la de copiar la naturaleza, sino la de expresarla. Plinio afirma que Apeles pintó también cosas que no es posible pintar: truenos, relámpagos y rayos.

De verdad relámpagos y rayos, pero lo truenos no. Por lo tanto la pintura es capaz de restituírnos hasta lo invisible.

Mimesis physeos, imitación de la fuerza productiva de la naturaleza, el arte es también *natura naturans*, no una imagen de la *natura naturata*. El hombre está en correspondencia con el dinamismo de la naturaleza y el alma, no como copia o huella pasiva de un cosmos ya dado. El artista creador imita el movimiento creador divino.

El arte imita a la naturaleza. A lo largo de los siglos se ha entendido esta afirmación de un modo algo simplista: como si el arte copiara formas naturales sin más, tal como hacía la abeja de la que hablaba Miguel Ángel. Así, el artista debería hacer copias lo más parecidas posible al original tomado de la naturaleza; «parecidas hasta el asco», decía el comedido Hegel. Sólo valdría el arte figurativo de inspiración natural, mientras el abstracto sería una deformación, una enfermedad del verdadero arte. A su vez, cualquier imitación de algo natural debería ser necesariamente arte.

Las anteriores afirmaciones nos pueden resultar claramente sospechosas. De hecho, si seguimos leyendo, descubrimos que la sentencia clásica dice: *ars imitatur*



naturam in sua operatione. el arte imita a la naturaleza pero sólo en su modo de obrar.

Este pequeño matiz pone el citado aforismo en perfecto acuerdo con las afirmaciones de los románticos.

Y este parece ser el verdadero sentido de la palabra imitación: mimesis.

CREATIVIDAD

Multis luminibus ingenii, multae tamen artis.

(Mucha luz de ingenio, pero también mucho arte).

San Jerónimo

Este es el juicio estético que San Jerónimo fórmula sobre el *De rerum natura* de Tito Lucrecio Caro, autor de un poema incompleto, pero maravilloso por la inspiración y por la forma. Una obra de filosofía y poesía.

Lucrecio revela, dice Jerónimo, mucho ingenio y mucho arte. De hecho en este poema, encuentra uno la filosofía en exámetros, el atomismo presentado con ímpetu épico, contenidos democriteos y epicureos en forma de los Anales del poeta Enio... y todo esto *gottlos, aber göttlich*... es decir, a pesar de que por ser obra epicurea Lucrecio prescinde de los dioses (*gottlos*), escribe divinamente y habla de lo *fascinans et tremendum* (*me divinus percipit horror*) de la vida de ellos... y todo esto con inspiración y forma.

El concepto contemporáneo de creatividad

Creatividad es el poder de crear y una propensión a crear. Es un término que, en nuestros días, se beneficia de cierto éxito, pero que corresponde a una noción de empleo delicado. Según la interpretación actual, la creatividad es un concepto que tiene un ámbito muy amplio:

abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no sólo aquellas que han sido realizadas por los artistas, sino también por científicos y técnicos. El arte encaja en este concepto.

¿Cuáles son los rasgos que hacen que sean diferentes las actividades y las obras creativas de las que no lo son? El rasgo que distingue a la creatividad en todos los campos, tanto en pintura como en literatura, en ciencia como en tecnología, es la novedad: la novedad que existe en una actividad o en una obra. Pero esta es una respuesta simplista; la creatividad no se da cada vez que se da la novedad. Toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa. El concepto de novedad es vago —lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro sentido—. *Todo cambia y nada cambia.* Las obras humanas pueden considerarse desde diferentes puntos de vista y aquellos trabajos que son nuevos desde un cierto punto de vista no lo son desde otro enfoque. De modo que no es nada nuevo, en cualquier árbol viejo cada primavera brotan hojas nuevas.

El criterio de creatividad no es sólo la novedad, pide también algo más: un nivel más elevado de acción, un mayor esfuerzo, una mayor eficacia. Desde luego, es imposible precisar dónde comienza ese nivel superior. Consideramos personas creativas a aquellas cuyos trabajos no son sólo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento o un genio. La *energía mental* utilizada en la producción de algo nuevo nos da la medida de la creatividad así como la de la misma novedad. En realidad es, después de la novedad, una segunda forma de medir la creatividad.

Así, pues, la creatividad tiene dos criterios, dos medidas. Y ninguna —ni la energía mental ni la nove-





dad— se presta a ser medida, sólo puede evaluarse intuitivamente. En consecuencia, la creatividad no es un concepto con el que se pueda operar con precisión. La afirmación de que la creatividad consiste en novedad y energía mental constituye su descripción. Pero la mayoría de la gente hoy día lo ve también como un juicio, y muy positivo. ¿Por qué se valora la creatividad? Al menos por dos razones. Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad. Para muchos, la creatividad es una necesidad sin la cual no se puede vivir. “No puedo prescindir en mi vida y mi pintura de algo que es más fuerte que yo, que es mi vida”, escribía Van Gogh sobre la capacidad de crear (Tatarkiewicz, 1997: 294).

Pero, sobre todo, el culto a la creatividad es un culto a la capacidad sobrehumana —divina, por decirlo— axial del hombre. Para Igor Stravinsky, en la raíz de toda creatividad uno encuentra algo que está por encima de lo terrenal.

La alta valoración de la creatividad surgió principalmente en el campo del arte, y se comprende que así fue, pues, las demás actividades humanas realizan otras tareas: las ciencias sirven al conocimiento del mundo; la tecnología, a la organización y facilitación de la vida; sin embargo, el arte no lleva a cabo estas tareas lo suficientemente bien como para que constituyan su razón de ser. El culto a la creatividad puede ser una consecuencia de la sobreproducción del arte. Constituye un criterio de selección de obras de arte, de las que existe una cantidad excesiva. Tanto se ha asociado una interpretación positiva a la creatividad que apenas podría comprenderse que un hombre contemporáneo sintiera una actitud indiferente



hacia ella, y peor aun una actitud negativa. Y sin embargo, en la historia de la cultura europea dominó durante mucho tiempo una actitud así. No se hablaba de creatividad porque esta pasó desapercibida, y pasó desapercibida porque no se la valoró, y no se la valoró porque se pensaba que el cosmos era la mayor perfección: “¿Qué podría crear yo que fuese igual de perfecto?”, se preguntaban los hombres de la antigüedad y la Edad Media. El culto a la perfección cósmica era un dogma, pero también podría considerarse un dogma la devoción que se muestra en la actualidad hacia la originalidad, la individualidad y la creatividad. Los siglos antiguos y modernos constituyen dos fases en contraste de las fluctuaciones de los gustos humanos.

La segunda fase tuvo su culminación a finales del siglo XIX. En aquel momento, Remy de Gourmont sostenía que para un escritor la única razón de ser era ser original. De donde dedujo la conclusión, errónea sin duda, de que «deben reconocerse tantas estéticas como estetas haya». Por el contrario, lo que se precisa es una estética única que caracterice los trabajos de los escritores originales; aunque, desde luego, se tratará de una estética pluralista.

Hoy día, la ola de veneración por la creatividad sigue creciendo. Esto se plasma muy especialmente, entre otras cosas, en los Encuentros internacionales de Génève de 1967, dedicados al *Arte en la sociedad de hoy*. Leymaric, unos de los ponentes, constataba: “No importa lo creado, siempre que se produzca la creación”. La cuestión no es tener obras de arte: tenemos suficientes —estamos saturados y sobresaturados de ellas—; el objetivo es que siempre se produzca la creación; el objetivo es conseguir artistas, esas encarnaciones de la imaginación y la libertad. Lo que cuenta es la función creadora del arte, no los productos artísticos de los cuales ya estamos masivamente satu-



rados. Es decir, lo que preocupa es la creatividad, no el arte: no se puede avanzar más en el culto a la creatividad.

El artista y la creatividad

El artista tiene que ser inspirado y por los dioses. *Divinitus inspiratus*, decían los latinos. Ya Platón, en un tiempo en el que todavía no se condenaba a los poetas al exilio, celebraba a Ion por ser animado por una *theía dynamis*. Para él, el auténtico poeta no es el que destaca en su oficio, sino el que no se posee a sí mismo, el que delira; la musa a la que Homero invoca al comienzo de la Odisea toma posesión de él, como Apolo toma posesión de la pitonisa. En la tradición judeocristiana el dios es distinto, pero la función es análoga en lo que respecta a dar vida a la palabra del profeta en la escritura santa, a la que San Agustín llama “el estilete del Santo Espíritu”.

El origen de esta temática es el asombro que el hombre experimenta ante su poder creador, sea en el campo que sea (Platón habla de hombres políticos inspirados), aunque la *poiesis* artística es el ejemplo paradigmático de la creatividad. La inspiración sería la forma noble de la alienación. El hombre capaz de crear algo que sobrepasa lo humano, lo trasciende, convirtiéndolo en un extraño para sí mismo y para los otros hombres. Es como si él habitase otro que lo sustituye.

Con Kant y, tras él, todo el romanticismo, el genio ya no es el *genius*, demonio o ángel de la guarda, sino el *ingenium*, cierta disposición del espíritu. Esta aptitud o disposición es un don que la naturaleza otorga a sus favoritos. El genio tiene una naturaleza afortunada que consiste propiamente en una relación acertada entre la imaginación y el entendimiento, conferida, eso sí, por la naturaleza, siendo ella la que da al arte su norma, una norma siempre especial y nunca conceptualizada, ni

comunicable. Tal vez esta teoría del genio restaure el verdadero sentido de la doctrina aristotélica de la imitación, pues Aristóteles no recomienda imitar las cosas naturales, sino la naturaleza misma, o, dicho de otro modo, expresar la espontaneidad y el poder de lo natural, lo cual ¿de qué otro modo se iba a hacer, sino dejando actuar a la propia naturaleza?

Los dioses, dicen algunos, dan el primer verso, pero el resto del poema es labor del poeta; entra entonces en juego la lucidez y la laboriosidad del autor.

La ley está dentro y, tan sólo ayudada por el trabajo del artista, la obra de arte sale afuera; este tan sólo riega, cava, abona y prepara el terreno. Y espera. Por otra parte, es lógico que las mujeres asocien la formación de una obra de arte al proceso de gestación de una nueva criatura. «Los libros no nacen en la mente, sino que se gestan en el vientre», escribió una novelista latinoamericana. La madre y el jardinero serían dos modelos para el artista.

Goethe, genio alemán —un convencido naturalista— mostraba así un fuerte rechazo al término composición: “¿Cómo se puede decir que Mozart ha compuesto el Don Juan? ¡Como si se tratara de una torta hecha de uvas, azúcar y harina!”. También ha habido músicos que han manifestado su aversión por el término “composición” al parecerles demasiado fabril y artesanal. Hablan más bien de algo misterioso, de un invisible hilo de oro que recorre toda la obra dándole unidad, vida, gracia. No de algo que se pueda «componer» y fabricar sin más. Y tienen su parte de razón.

Pero el artista no es tampoco un simple jardinero de su obra, y así muchos de ellos insisten en la complementariedad entre una composición artificial y un crecimiento natural de la obra. Esta nace y crece, a la vez que el artista la hace y *compone*. Sigue siendo cierto que el artis-





ta es un trabajador de la forma, que es artesano antes que artista y que colabora con esas misteriosas fuerzas de la naturaleza que hacen crecer la obra de arte entre sus manos. No podemos olvidar la ilusión, el trabajo y el esfuerzo que el artista pone en su obra; ni tampoco la inspiración, esa luz, esa facilidad que llega de repente; ni esa energía que guía los pasos del artista al hacer sus obras.

La obra de arte es fruto del 1 por ciento de inspiración y el 99 por ciento de transpiración.

Quiero concluir con una anécdota de Picasso, probablemente el más genial del siglo XX; la podemos leer en su diario. Para acceder al II año de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, el joven Picasso tenía que rendir un examen muy difícil, que los docentes daban un mes de plazo para la entrega del dibujo a la comisión. Picasso lo terminó en un día. Un único impulso: “Lo acabé en un día. No encontraba nada más para agregar. El arte me hace hacer lo que quiere”. De verdad se necesita mucho ingenio y mucho arte.

ARTE Y VIDA

Arte, Verdad, Ser

Qui appetit bonum appetit, appetit simul pulchrum.

(Quien aspira al bien, aspira a lo bello).

Tomás de Aquino

Heidegger afirmaba que toda obra de arte es una epifanía del ser, un lugar donde el ser y la verdad se manifiestan al mundo. El arte tendría, pues, una dimensión reveladora: una obra no sólo nos hablaría de su autor y de la época en que fue creada, sino que también haría referencia a principios más universales. Las obras de arte



son también presencias reales, epifanías o manifestaciones no sólo de la belleza sino también del ser y de la verdad. Aunque también pueden hacer presentes, no lo olvidemos, la mentira, la nada e incluso la fealdad. A su vez, si la obra de arte trasparente al ser, esto se debe también a la vinculación especial que existe entre el ser, la libertad y la persona. La persona puede entrar libremente en contacto con el ser no solo ontológicamente o a través de su propio ser sino también por medio de su obrar: su vida, su trabajo, su actividad en general; también el arte y la ética pueden llegar al corazón de la realidad del *ser y la verdad* de modo análogo a cómo lo pueden hacer la ciencia y la filosofía.

Por medio del arte llegamos al ser, pues bien, si el arte está en relación con el ser, la obra de arte estaría a su vez en contacto con el bien, la verdad y la belleza. *Bonum, Verum et Pulchrum*, como dicen los metafísicos, *convertuntur*. “El uno lleva al otro, ya que lo bueno, lo bello y lo verdadero —belleza, verdad y bien— están unidos en el ser aunque no necesariamente en el obrar, pues nuestra libertad está de por medio. Pero si el obrar se alia-ra con el ser se lograría difundir y ampliar esta unidad originaria. De aquí, sigue en el fondo esa secreta alianza entre arte, vida y ética: de la unidad de lo real a nivel metafísico se desprende esa unidad vital o existencial entre el arte y el resto de las actividades humanas. Por medio de la libertad la ontología puede influir a nivel existencial: el ser es uno a nivel metafísico y el arte puede ser igualmente uno por la vida misma: si la libertad está de acuerdo y colabora” (Blanco, 2001: 88).

La graduación del arte tiene que ser considerada. Existe un arte predominantemente técnico cuya principal virtud consiste en el virtuosismo y en el dominio de una técnica y un lenguaje. Después habría otro arte más significativo que expresa de modo significativo una época



o la personalidad de su autor. Por último, habría un arte que nos lleva al ser, al bien y a la verdad. No todo el arte tiene el mismo valor ni a nivel estético, ni existencial, ni ontológico. Hay arte que vale más y arte que vale menos. A su vez, la interpretación y la recepción de la obra de arte conllevan un ejercicio de discernimiento para descubrir aquello que nos dice sobre el origen del ser y de la verdad.

Arte, verdad y ser

En la película de Iciar Bollain: Te doy mi ojos (2003)

Te doy mi ojos es la historia de Pilar, una víctima de los malos tratos conyugales. Antonio, el esposo, es un hombre de clase media, que intenta luchar contra sus miedos y complejos, pero fracasa y descarga su ira violentamente contra su mujer. Pilar, en su intento de huida del hogar, comienza a trabajar en un museo en Toledo y descubre poco a poco, mediante la relación con sus compañeras de trabajo y, sobre todo, al adentrarse en el rico mundo de la pintura y sus significados, que hay esperanza, que hay una vida más allá de su hogar y que no está condenada a sufrir vejaciones y humillaciones. Pilar consigue superar sus miedos y su terrible matrimonio mediante un proceso de liberación que le proporciona el arte.

Esta película propone, de manera general, cómo el arte puede liberar a la protagonista y permitirle desarrollar sus deseos individuales y, a la vez, alejarse de un marido opresor para poder llevar una vida digna y segura.

Son numerosos los artistas y obras pictóricas que la directora incluye en su *film* a modo de metáforas que generalmente son esclarecidas por la protagonista. Pilar, cada vez que habla del significado de un cuadro, no

sólo comenta la interpretación de clásicos de la pintura universal, sino que utiliza los textos visuales para comprenderse a sí misma y para guiar al espectador por el mapa de sus sentimientos.

Esta experiencia con el arte es central en la película: el arte como una ventana abierta al mundo exterior y como un vehículo para desarrollarse y mejorar interiormente.

Una de las primeras obras que utiliza Bollaín es *El entierro del Conde de Orgaz*, considerada la obra cumbre de El Greco (1541-1614), que se encuentra en la Iglesia de Santo Tomé, en Toledo, donde trabaja como restauradora la hermana de Pilar. Este cuadro —desde la primera vez que aparece— sirve a la directora para establecer la grandiosidad y el poder del arte pictórico. Pilar se siente abrumada por el tamaño, calidad y múltiples narrativas que presenta esta obra, deambulando por las partes terrenales y celestiales de esta pintura que, además de representar una escena particular, tiene ansia por recoger una cosmogonía centrada en la teología católica. A modo de un plano secuencia que va recorriendo los diferentes detalles de la obra de El Greco, Bollaín juega con la mirada atónita de Pilar que queda embelesada por la imagen.

Otra de las obras que aparece a modo de explicación de los sentimientos de Pilar es *Danae recibiendo la lluvia de oro* (1553) del pintor italiano renacentista Tiziano Vecellio (1485-1576). Este es el primer cuadro que Pilar comenta durante la película en una de sus visitas guiadas por el museo. El tema del cuadro es la figura femenina de Danae que está encerrada en una torre y se la presenta recostada en un diván, buscando la sensualidad marcada por una clásica desnudez que contrasta plásticamente con los colores que decoran el ambiente. La belleza de Danae, toda candidez y abandono y la insólita lluvia de oro, con su atmósfera irreal, provoca que en las explica-



ciones de Pilar, Danae aparezca como una figura libre para el amor y receptiva ante la llegada de Júpiter como lluvia dorada.

Uno de los cuadros más poderosos presente en esta película es la *Composición VIII* (1923) del pintor y artista polifacético ruso Wassily Kandinsky (1866-1944). Kandinsky ya había combinado las diferentes disciplinas artísticas, sobre todo trazando analogías entre la pintura y la música o entre la poesía y la música, dotando a sus obras de una dimensión pan-artística en un intento de alcanzar la obra de arte total. En este balance que busca Kandinsky se muestran los poderes positivos y negativos para llegar a un equilibrio. Pilar lucha por lo que es bueno para ella, se debate entre su amor y su miedo, intentando encontrar una armonía como la que parece encontrar el pintor ruso. En palabras del propio Kandinsky, la pintura no figurativa ofrece el espacio perfecto a Pilar para reconocerse y seguir buscando su identidad y la solución a su delicada situación.

Hay un cuadro que domina todo el *film* y que resume la relación entre Pilar y su marido. La obra es Orfeo y Eurídice del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640). Este óleo recoge las principales tensiones que están atravesando el matrimonio de los protagonistas y las dinámicas centrales que presenta la película. Pilar-Euridice ama apasionadamente a Antonio-Orfeo pero ella está en el reino de los muertos, un entorno de introspección y oscuridad al que la ha llevado la desmesura de su pareja. De esta catacumba psicológica es de dónde tiene que ser rescatada por Antonio, este debe bajar al infierno, a su propio infierno personal, que es su vida y su carácter violento, para rescatarla y salvar a su amor. La tragedia llega cuando Orfeo debe liberar a su amada sin mirarla, Eurídice al desconocer quién viene a salvarla se cubre de dudas y el proceso de salvación se dificulta. Es decir,

Antonio tiene que indagar en su propio ser, a través de la paciencia y el autocontrol de su ira, para preservar su amor. Pilar, que quiere ser rescatada, no comprende en lo que se ha convertido Antonio, y el daño físico y mental que él le ha causado resulta insuperable para su amor.

Conclusión

Todos hemos tomado conciencia de que el arte ya ha invadido el mundo de lo cotidiano y, a su vez, ha sido invadido por él mismo. Hoy parece que la volición artística quiera, con determinación cada vez más fuerte, incidir e indicar recorridos posibles al espectador hambriento siempre del puro *theorein*, caminos cada vez menos permitidos por las férreas leyes del *ethos tecnológico*.

En esta encrucijada, ¿dónde puede encontrar el arte su estatuto?

En la modernidad europea, considerada como proceso —más o menos consumado— de secularización y desencantamiento, el arte adquiere su estatuto propio precisamente en la medida en que conserva el encanto de lo eterno y lo hace perceptible bajo formas racionales. Para las ciencias, que se sitúan en el espacio de la pura contingencia (vale decir, para las ciencias, que se perciben como inequívocamente modernas) los contenidos del arte pueden aparecer como anacronismo; su referente principal permanece ajeno a la semántica y categorías que definen la época. Y esto es así, porque el arte acoge y asume lo esencialmente inadecuado, lo permanentemente intempestivo, lo absolutamente irracionalizable.

En ese cruce de coordenadas es donde el arte se configura como *símbolo*: en el punto en el que la sensibilidad socio-histórica que, en su superficie se muestra, se ve perturbada por aquello “eterno” que constituye su referente profundo.





Baudelaire, imprescindible como poeta e ineludible como crítico, lo expresa de forma inmejorable: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”.³

Así, pues, el arte se presenta como la conjunción de lo eterno y lo efímero. Y el artista es el que debe situarse de nuevo en *medio*, enajenado con respecto a la cotidianidad, para poder hacerse con lo eterno, y re-producirlo en un soporte sensible adecuado a la época.

Podemos concluir con Hölderlin:

Was bleibt, stiften die Dichter.

“Lo que permanece, los poetas lo fundan”.

Bibliografía

BLANCO, Pablo

2001 *Estética de bolsillo*, Madrid: ed. Palabra S.A.

CACCIARI, Massimo

2007 *Tre icone*. Adelphi. Milano.

CASTRO, Sixto J.

2005 *En teoría, es arte*. Una introducción a la estética. San Esteban. Salamanca.

CHELLI, Maurizio

2006 *Manuale per leggere un'opera d'arte*. Roma. EDUP.

DONÁ, Massimo

2006 *Arte e filosofia*. Bompiani. Bergamo.

FAZIA, Salvatore

2005 *L'arte parola per parola*. Editrice Veneta. Vicenza.

HALFORSTER, Rosalindkraus; Yve-Alain, Bois; Benjamin H. D. Buchloh

2006 *Arte desde 1990*. Londres: Ediciones Akal.

KOMAR, Emilio

1996 *Orden y misterio*. Buenos Aires: Fraternitas/Emecé.

- MALDONADO, Luis
 2002 *Liturgia, arte, belleza*. Madrid: San Pablo.
- OLIVERAS, Elena
 2004 *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel
 Filosofía.
- PINOTTI, Andrea
 2007 *Estetica della pittura, il Mulino*. Bologna.
- RATZINGER, Joseph
 2005 *Caminos de Jesucristo*. Madrid: Ediciones Cris-
 tianidad.
- RUNHBERG, Schneckenburer; Fricke, Honnef
 2005 *ARTE del siglo XX*, Vol.I-II, Alemania: Taschen.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw
 1997 Historia de seis ideas. Madrid: Tecno/Alianza.
- DICCIONARIO DE HERMENÉUTICA, dirigido por A. Ortiz-
 Osés y P. Lancersos, Univesidad de Deusto. Bilbao.
 2004.
- DICCIONARIO AKAL DE ESTÉTICA
 1998 Madrid: Ediciones Souriau S. A. Móstoles.



Notas

- 1 Patxi Lancersos, *Mimesis/Poiesis* en *Diccionario de Hermenéutica*, Dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lancersos. Universidad de Deusto, Bilbao, 2004, p.364.
- 2 *ibíd.*, p. 365.
- 3 Patxi Lancersos, *Mimesis/Poiesis* en *Diccionario de Hermenéutica*, Dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lancersos. Univesidad de Deusto, Bilbao, 2004, p.366.