

Limitación, consonancia y aparición del espacio: presupuestos clásicos en la teoría estética contemporánea

Limitation, harmony and the appearance of space: classical premises in contemporary aesthetic theory

Luis ÁLVAREZ FALCÓN
Universidad de Zaragoza

Recibido: 06/03/2008

Aceptado: 21/04/2008

Resumen

Limitación lógica y consonancia virtual son dos características formales que configuran la organización objetiva de los objetos artísticos. En la experiencia del Arte, la emergencia de relaciones espaciales tiene su origen en la limitación de las relaciones lógicas. La pretensión de adecuación armónica determina la aparición virtual de un espacio previo al mundo objetivo. La teoría estética contemporánea ha de reformular los contextos teóricos anteriores a la modernidad, remitiéndose al origen histórico de sus problemas más críticos. Platonismo, Aristotelismo, Estoicismo y Neoplatonismo, en tanto sistematizaciones de la tradición clásica, contienen los presupuestos originarios que, posteriormente, reaparecerán en la estética moderna y que nos ayudarán a reordenar el panorama de la deriva estética tras el pensamiento contemporáneo.

Palabras clave: Limitación, consonancia, espacio, experiencia estética.

Abstract

Logical limitation and virtual harmony are two formal characteristics that construct the objective organization of artistic objects. In the experience of Art, the

emergence of space relationships has its origin in the limitation of logical relationships. The pretension towards harmonic adaptation determines the virtual appearance of a space prior to the objective world. The contemporary aesthetic theory must reformulate the theoretical contexts previous to modernity, referring to the historical origin of its most critical problems. Platonism, Aristotelianism, Stoicism and Neo-Platonism, as systematizations of classical tradition, contain the fundamental premises that, later on, will reappear in modern aesthetics and will help us reorder the panorama of aesthetic drift after contemporary thought.

Keywords: Limitation, harmony, space, aesthetic experience.

1. Introducción

En la experiencia del arte el principio de la génesis de lo visible es un cierto *desequilibrio* que surge del *equilibrio* forzoso impuesto por la mecánica de las formas. El espacio en el que el arte aparece se encuentra más allá de los límites de la construcción. La forma es, en este caso, el límite inmediato de una o de varias fuerzas. La «limitación» resulta ser una condición inmanente a la lógica interna en la construcción de los ‘objetos artísticos’, mientras que la «virtualidad» surge como la consecuencia emergente de la destrucción irónica de su aparente organización objetiva. La «espacialidad» de las relaciones que aparecen en la «obra de arte» es una espacialidad virtual, alimentada por la suspensión patológica (*pathos-logos*) de la lógica que configura sus ‘objetos’. El espacio emerge «virtualmente» (*virtualiter*) de la aparente consonancia de relaciones formales, cuya indeterminación exige un cumplimiento siempre inacabado y cuya limitación lógica entraña un conflicto permanente y definitivamente irresoluble para la Razón. De este modo, podremos decir que el espacio en el que *aparece* el arte es el espacio de un conflicto. Sus signos de dislocación muestran la dialéctica contradictoria entre la logicidad aparente de sus formas y su ausencia de finalidad. En este «desajuste» radica su irreductible singularidad.

«Limitación lógica» y «consonancia virtual» serán dos características cruciales que constituirán la disposición de los ‘objetos artísticos’ en referencia a los sujetos operatorios. Los ‘objetos’ del arte se presentan así como construcciones cerradas, en cuyos límites la escenografía de un espacio virtual exige un campo de fuerzas y tensiones irreconciliables. En su consonancia (*symmetria, armonía, eurhythmia, medida, proporción, etc.*), la subjetividad ingresa en una contradicción irresoluble, concurrencia imposible que interrumpe el curso ordinario de la experiencia en un estado de excepción, singular e irreductible. En la experiencia del arte la «disonancia» de la que emerge la impúdica exhibición del espacio exige una «consonancia» virtual previa, de carácter lógico, como estructura de emplazamiento o esquema de apro-

piación, necesario y verosímil, pero contradictorio y sin solución; una forma interiormente antagónica, en cuyo conflicto la experiencia del espacio es la experiencia de una tensión. Entendemos por «disonancia» el efecto de sonar de manera inarmónica con otros sonidos, estar en desacuerdo o desarmonía notable con otras cosas o con lo que está alrededor, o «chocar», encontrar una cosa inoportuna o extraña. Sin embargo, por «consonancia» (*sym-ponia*) entendemos la relación de adecuación entre cosas que “consueñan” o armonizan. Ambos términos provienen de la música y son utilizados por la estética contemporánea para designar el conflicto entre apariencia y expresión: «*El poder de seducción del halago sobrevive meramente allí donde son más vigorosas las fuerzas de la renuncia: en la disonancia, que niega el crédito al engaño de la armonía imperante*»¹.

La mayor parte de las sistematizaciones contemporáneas (estética de la negatividad, hermenéutica, deconstruccionismo, estética de la recepción, estética analítica, estética fenomenológica, etc.) parecen remitirse al inicio del problema en los albores de la modernidad, a partir de la fundación baumgartiana, de la estética idealista, y del romanticismo alemán. Sin embargo, el conjunto de los problemas esbozados a partir del siglo XVIII han absorbido el contexto histórico del pensamiento clásico, reelaborado a su vez por las consideraciones estéticas de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco, enredándose en el origen implícito de los primitivos planteamientos de la antigüedad. La fundación moderna de la Estética marcará un antes y un después, pero el olvido sistemático de los orígenes conceptuales de esta discusión se habrá convertido en un escollo teórico que será necesario afrontar de nuevo. Los presupuestos y las consecuencias teóricas abarcarán diferentes ámbitos de análisis, relacionando tanto cuestiones puramente ontológicas como gnoseológicas y estéticas.

A continuación, veremos el estatuto que clásicamente se ha dado a lo que aquí hemos denominado «consonancia» y «limitación», y la estrecha relación que mantienen ambos conceptos con la experiencia de ese horizonte primordial que representa el espacio de todas las artes. El contexto teórico contemporáneo requiere reordenar los antecedentes clásicos con la urgente exigencia de interpretar sus desarrollos actuales. Desde el planteamiento kantiano y las propuestas schillerianas hasta las consideraciones de Schopenhauer y Nietzsche, pasando por las reflexiones de Schelling, Schlegel y el propio Hölderlin, el siglo XX iniciará un lento reordenamiento de los condicionamientos conceptuales fosilizados en la antigüedad. La presente investigación partirá de las referencias expuestas en los principales análisis de la estética contemporánea, pero pretenderá ir más allá de un estudio comparado o de una exposición historicista, dando por conocidos los problemas actuales implícitos en esta discusión y destacando la ignorada relevancia de los antiguos presump-

¹ Adorno, T.W.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966; p. 23.

tos en el debate teórico vigente². En las propuestas de Benjamin al abordar el problema de la «reflexión» o el concepto de «Trauerspiel», en los análisis de Adorno al examinar las relaciones entre ajuste y sentido, en el debate posterior de autores como Albrecht Wellmer, Peter Bürger, Karl Heinz Bohrer, Hormis Martin Seel y Hans Robert Jauss, en las aproximaciones simbólicas de Goodman, o en las empiristas y subjetivistas de Schaeffer, Rochlitz o Genette, e incluso en las teorías institucionalistas del arte, así como en las vertientes hermenéuticas y en la estética de la recepción, y, por supuesto, en el análisis fenomenológico iniciado por Husserl y Merleau-Ponty y continuado por autores como Ingarden, Dufrenne, Michel Henry, Henry Maldiney, Jacques Garelli o Marc Richir, las relaciones entre la forma lógica, la forma estética y la aparición de *lo artístico* aludirán constantemente a los presupuestos clásicos que a continuación expondremos. En la presente indagación, la proyección de tales nociones en los problemas planteados por la teoría estética contemporánea será implícita y alusiva, dejando al lector el arduo trabajo de reconstruir el alcance de las consecuencias teóricas esbozadas en la tradición aquí presentada.

2. De la «tradición clásica»

Para la tradición clásica el arte es *mimétike techné*. El artista procede como un demiurgo (*demiurgós*), copiando literalmente la realidad (*mímesis eikastiké*) o construyendo apariencias (*mímesis phantastiké*). El «*Nomos*» (ley, orden) representa la necesidad inmanente de ciertas limitaciones, medidas adecuadas o normas con vigencia, que establecen las relaciones formales en el interior de los ‘objetos’ así contruidos, incluyendo también entre estos las composiciones musicales. Es, precisamente, en la música griega donde la *teoría de la «consonancia»* (*sym-phonia*) hace su primitiva aparición. Las exigencias técnicas son un común denominador en todas las artes clásicas. La obediencia inflexible a unas normas generales de naturaleza racional y lógica garantiza el dominio de la forma, requisito necesario y condición de posibilidad de la belleza (*to kalón*). Este requisito se hace patente en las diversas concreciones de la exigencia de «limitación»: *armonía*, *symmetria*, *eurhythmia*, etc. La producción de ‘objetos artísticos’ supone la aplicación de normas de carácter lógico y de su consiguiente efectividad extra-lógica: «efectividad estética». En este sentido, el arte *aparece*, en términos aristotélicos, como una *techné poietiké*, es decir, como una técnica que hace, o una técnica productiva, que precisa de habilidad y de una normatividad formal para producir “efectos”, y que, por consiguiente, es una «creación material».

² Álvarez Falcón, L.: *Realidad, Arte y Conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Editorial Horsori, Barcelona, 2009 (En prensas).

La medida y la conveniencia, las proporciones matemáticas y las relaciones numéricas, y las ideas de «*kanon*» y «*nomos*», representan la necesidad de «limitación» y consonancia formal que precisan los ‘objetos’ del arte para ser bellos. Estas relaciones lógicas introducen el conocimiento como condición necesaria de la belleza, pero son consideradas únicamente como *propiedades objetivas* de los objetos. La idea de que la regularidad matemática garantiza la armonía necesaria que hace posible la belleza, trasciende su origen pitagórico y representa la exigencia de verdad propia del arte. La belleza ha de ser una composición de orden y regularidad en la disposición de los elementos, lo que conlleva una «consonancia» que desemboca en una consecuencia de carácter órfico: la *purificación y liberación* maníaca. Estas características órfico-pitagóricas continuarán haciéndose patentes, a través de Platón, en todo el arte posterior y en sus diferentes concepciones. «*Taxis*» y «*Symmetria*» se oponen a la «*a-taxía*» y a la «*a-sym-metria*». El orden de la regularidad y de la limitación entrañará la belleza de la armonía del cosmos.

La aparición del concepto de «*telos*» como realización, culminación, cumplimiento o fin, supone un paso decisivo en la interpretación de las exigencias de limitación y consonancia. Este paso entraña la inclusión del concepto de «finalidad», o del grado de adaptación a un fin, en las relaciones lógicas que configuran los ‘objetos’ del arte. Es la idea de que la belleza de un «objeto» reside en que su aparente finalidad se adecue a un fin. Esta novedad, introducida por las consideraciones socráticas, alcanzará su máxima relevancia en la estética idealista de Kant. Por otro lado, consecuencia de los elementos órficos y de la naturaleza divina del «*enthousiasmos*», va surgiendo una idea de «belleza espiritual» cuya relación con la «armonía formal» del objeto todavía no está definida, pero que determinará el origen del progresivo distanciamiento entre «obra de arte» y «objeto» artístico y, en definitiva, determinará el «*desajuste*» entre «obra» y «artefacto».

La introducción del concepto de «*eu-rithmia*» representará un momento decisivo en este “tránsito”. El «ajuste» que representa una adecuada proporcionalidad se vuelve necesariamente reflexivo. Aparece la subjetividad a través de la intención. Se invierte la relación intencional, y la «obra de arte» no puede fijarse como un «objeto», sino que el “yo”, creyendo que puede abarcarla y excederla como si fuera un «objeto» ordinario, se siente absorbido e incluido. Ello delimita la diferencia entre la belleza como propiedad objetiva del «objeto», de acuerdo a las relaciones formales, y la belleza como resultado de la adaptación y «conformidad a fin» del sujeto. Esta «conformidad a fin», que posteriormente será, en términos kantianos, «*conformidad a fin sin fin*», es ahora «*armotton*» y será, a continuación, «*prepon*», concepto crucial que en Roma se traducirá por *aptum* o *decorum*.

La «*eu-rithmia*» aparecerá como la primitiva expresión de una originaria experiencia estética. Expresará el tránsito de la finalidad en las relaciones lógicas a la emergencia de espacio en las relaciones estéticas. La «inclusión» del sujeto en las

operaciones lógico-formales invierte la adecuación final. El resultado será una experiencia originaria, de marcada naturaleza estética, que desembocará en una pasividad incontrolada. Dirá Jenofonte: «¿Cómo, pues, haces una coraza bien proporcionada que se ajuste a un cuerpo desproporcionado?, preguntó. De manera que se ajuste; pues la que se ajusta está bien proporcionada, dijo. Me parece, afirmó Sócrates, que no hablas de lo bien proporcionado en sí, sino en relación al que la usa»³.

Este «*pros ti*» frente al «*kath' autó*» determinará la ruptura de la «*taxis*» y de la «*sym-metria*». El «*rithmós*», el movimiento regulado por tiempos, la cadencia, el compás, la proporción regular, la disposición simétrica, configuración, forma o figura, regula la relación entre «objetos» y «sucesos». Es el curso acompasado en la sucesión de un tiempo espacializado, medido con determinada periodicidad en intervalos regulares. El «*rithmós*», atendiendo a la duración o sincronía, es claramente adaptativo y, en este sentido, “adecua” o tiende al «ajuste» en la relación intencional sujeto-objeto. La mencionada «*teoría de la consonancia*» pondrá en evidencia la gran importancia del ritmo, como concordancia y conformidad de relaciones formales, para trascender su propia facticidad hasta superar la instalación material, alcanzando un estado puramente sensible de pasividad afectiva. Es la consonancia que produce la divina embriaguez o el éxtasis religioso, alivio sintomático que se convierte en fármaco contra la dominante objetividad.

La «*eu-rithmia*» representará este estado de pasividad afectiva y será el resultado de este ajuste intencional, que es desajuste o ruptura de una simetría perfecta pero aparente. Esta inversión reducirá al “yo” a una situación de extraña pasividad, en la que se experimenta a sí mismo, desmarcándose del “yo” activo en el mundo de los ‘objetos’ habituales, es decir, del “yo” que pretende abarcar el arte como un «objeto».

3. Del «platonismo»

Platón asigna a la Verdad el cometido de garantizar el ser de la Belleza —*tesis «lógica» de la belleza*— y, por otro lado, su idea de Belleza es la última expresión de la Verdad —*tesis «metafísica» de la belleza*—. A esto habría que añadir que la identificación de la Belleza con la Bondad hace de su relación con la Verdad un criterio estrictamente moral —*tesis «moral» de la belleza*—. Platón reaccionará contra el peligro de este «desajuste» con una interpretación objetiva de la belleza. La belleza será una propiedad objetiva de los ‘objetos’ del arte. Sin embargo, en el seno de esta interpretación anidará el germen de su propia contradicción. La «*mimesis phantastiké*», construida a través de la «*metriotés*» y la «*sym-metria*», contendrá la capa-

³ Jenofonte: *Commentarii* III 10, 10, en *Oeuvres complètes*, trad. P. Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

cidad deformadora de la locura maníaca que representa el «exceso» entre el objeto construido y la experiencia estética del arte. No debemos olvidar que esta reacción se ubica en un contexto muy determinado: la refutación de la interpretación sofista del arte como reacción subjetiva hacia los objetos bellos. Para el idealismo platónico la distinción entre la belleza real y la belleza aparente rompe con el propio objetivismo en el que previamente se había instalado, abriendo una quiebra que traerá consecuencias cruciales para el posterior concepto de experiencia estética. La belleza aparece como una propiedad que emerge de la disposición y distribución de los elementos, es decir, de las relaciones lógicas que los configuran. La «*taxis*» supone una garantía contra el temor a la inconmensurabilidad irracional. La «*metriotés*» es el fármaco que elimina cualquier posible reacción emotiva que escape al universo racional platónico. Sin embargo, va a ser el mismo Platón el que introduzca la trascendencia en la idea de belleza. Por un lado, se opone al puro *emotivismo* sofista; por otro lado, se desliga del *finalismo* socrático; y, por último, abandona el puro *objetivismo* pitagórico. En contra de lo que pueda parecer, Platón incorpora las tres perspectivas anteriores, y las tres coexistirán en su concepción idealista del arte. Este matiz se une al ámbito moral, dando como resultado una conjugación dialéctica entre las relaciones lógicas, las implicaciones morales, y el compromiso metafísico. No es difícil observar que los tres aspectos expuestos coinciden con las tres tesis que enunciamos anteriormente y, a su vez, se corresponden con la *inversión estética* que hemos anunciado desde un principio, en sus tres vertientes, sintáctica, semántica y pragmática:

Identificación «Verdad-Belleza»: la Verdad como garantía del ser de la Belleza. *Tesis «lógica» de la belleza*. Inversión sintáctica.

Identificación «Belleza-Bondad». La Belleza como criterio moral. *Tesis «moral» de la belleza*. Inversión semántica.

Identificación «Belleza-Verdad». La Belleza como última expresión de la Verdad. *Tesis «metafísica» de la belleza*. Inversión pragmática.

Inversión sintáctica. La exigencia de verdad que precisan las ‘obras’ de arte se expresa en la construcción técnica de sus artefactos. Sus relaciones lógicas —*taxis, symmetria, metriotés*— dan a los ‘objetos’ la apariencia de productos técnicos, pero la «obra de arte» ya no es ni un «objeto» ni un producto técnico. Procediendo indirectamente, el «arte» utiliza medios racionales para volverlos contra el propio marco racional. Construye extraños ‘objetos’ con una técnica semejante a la lógica, para invertir su propia lógica y, en su bloqueo, romper la objetividad.

Inversión semántica. La identificación «*kalós-agathós*» introduce el arte como mediación entre el conocimiento y la moral: *verdad-belleza-bondad*. El arte utiliza la verdad para representar la realidad deformándola, debilitando el carácter moral y social del ciudadano de la *polis*. El bloqueo semántico invierte el proceso de comprensión. El resultado es un cortocircuito que subvierte los valores morales, en un

colapso racional peligroso por afrodisíaco y maniaco. Las ‘obras’ de arte dejan de tener una mera función representativa y pasan a afectar y deformar los sentimientos, el carácter, los valores, y las actitudes sociales.

Inversión pragmática. La identificación de la Belleza con la Verdad trae consigo un compromiso metafísico: la belleza máxima se halla en el «*eidos*», que es la belleza «en sí» (*autó to kalón*). Es la tesis de la soberanía del arte, como instancia suprema que expresa en la cúspide del sistema de las ideas la idea de «Bien» y la idea de «Verdad». El ser humano *participa* de la idea de «Verdad» a través de la *contemplación* de la «Belleza», situación en la que el “yo” que contempla queda incluido, reducido a una situación de extraña pasividad. En el arte esta “operación” invierte el proceso racional, atribuyéndole una validez absoluta, residuo metafísico que expresa la exigencia idealista de verdad absoluta.

Estas tres “inversiones” forman tres momentos de un mismo problema filosófico, planteado en los propios términos de la dialéctica platónica entre las «esencias» y las «apariencias». Sus consecuencias se corresponden respectivamente con las tres características esenciales y problemáticas del arte: su «*variabilidad*», su «*reactividad*» y su «*complejidad*».

-De la primera *inversión*, Platón deduce que el concepto de «Belleza» no es diferente del de orden, medida, proporción y armonía, que son, en definitiva, concreciones de la exigencia de «limitación» y «consonancia formal» en los ‘objetos artísticos’. La «Belleza» es, en definitiva, una propiedad objetiva de las cosas, garantizada siempre por la «Verdad». Todavía no hay un evidente «desajuste» entre el «objeto» concreto y la «obra de arte» singular. El «objeto» artístico no ha trascendido la esfera de la realidad empírica. A través de la «Verdad» se accede a la «Belleza».

-De la segunda *inversión*, Platón deduce que «*lo bello*» no es diferente de «*lo bueno*» y, en consecuencia, la belleza muestra el «desajuste» y el cambio, cada vez más acusado, de lo visible a lo inteligible, pudiendo mostrar su fuerza más *subversiva* y *reactiva*. A partir de aquí comienza a apreciarse la difícil y peligrosa conjugación entre «objeto» artístico y experiencia estética, connotando esta última un matiz moral que le llevará a la proscripción, sobre todo en el caso de la «*mimesis phantastiké*». A través de la «Belleza» se accede a la «Bondad».

-De la tercera *inversión*, Platón deduce que el «objeto» bello ha trascendido definitivamente la esfera de la realidad empírica. Se afirma la identificación de la experiencia estética con la contemplación o participación del «*eidos*», legitimando metafísicamente la absoluta perfección de la «Belleza» en la contemplación de la «Verdad». El «desajuste» entre objeto y arte es definitivo, determinando un “exceso” primitivo y originario que tenderá a hipostasiar el arte como instancia suprema. A través de la contemplación de la «Belleza» se accede a la «Verdad».

Estas tres tesis —*tesis «lógica», tesis «moral» y tesis «metafísica»*— y sus correspondientes tres inversiones —*inversión sintáctica, inversión semántica e inversión pragmática*— se corresponderán con la triple «condena» que denuncia Platón:

1ª Condena: la verosimilitud de la «*mimesis*» en la construcción de apariencias implica que el producto imitado pertenece a un nivel ontológico más bajo, inferior a la realidad. Su fuerza condenatoria reside en que los productos del arte son «sub-reales» y reproducen las apariencias de las cosas hasta el extremo de transformar doblemente la realidad. La imitación está relacionada con la verdad (*aletheia*) en un tercer grado.

2ª Condena: la «*mimesis phantastiké*» es considerada como la causa de una forma de irracionalidad o locura. Su fuerza condenatoria reside en una perversión, cierta tendencia a provocar emociones que entran en conflicto con la razón, teniendo como consecuencia un “estado de arrebato” con efectos morales perniciosos.

3ª Condena: el arte tiende a cierto *ascenso ontológico*, en cuyo orden las ‘obras’ son radicalmente distintas de los ‘objetos’. Su fuerza condenatoria reside en su carácter reactivo. El arte produce apariencias, estabilizándolas sin pasar por las ideas. Sin embargo, la filosofía atiende a las esencias. De este modo, procede a enmarcar la situación racional en un gran paréntesis, semejante a la «*epoché*» con la que procede la filosofía.

La misma *tesis «metafísica» de la belleza* en la que desemboca el idealismo platónico será un síntoma de la progresiva tendencia hacia el «desajuste», cada vez más acusado, entre lo visible y lo inteligible, elevando la realidad sensible de los ‘objetos artísticos’ a una trascendencia más allá de la facticidad en la que éstos se instalan. Nuevamente, la impostación tecnológica reduplicará la apariencia de resultados y se establecerá una discontinuidad entre el orden lógico y el orden ontológico. Un ascenso ontológico conlleva la superación de la distancia que media entre el arte y la realidad. El horizonte de aparición de la «obra de arte» difiere o queda desplazado por la aparatosa presencia del objeto que parece.

Platón evidenció esta «dependencia» y este «desajuste», o separabilidad, como un bloqueo racional en términos de su proyecto racionalista. La «obra de arte» se separa de las limitaciones formales que configuran la estructura interna de los ‘objetos’, hasta alcanzar un orden ontológico radicalmente distinto. Esta discontinuidad fecunda y originaria hubiera exigido un inmenso *reajuste metafísico* que conciliara la «*apariciencia*» (objeto aparente) con la «*aparición*» (obra de arte), que no deja de ser más que la realización del *reajuste esencial* entre *lo intencional* y *lo efectivo*. Tal distinción aparecerá como núcleo crítico de las aproximaciones fenomenológicas contemporáneas. Sin embargo, no sólo tal reajuste nunca llegó a darse, sino que la distancia se fue volviendo cada vez más insuperable. Este hecho ya había sido garantizado y necesariamente decretado por Platón en los propios fundamentos de su programa. La naturaleza de este límite infranqueable era condición necesaria de

la dialéctica de las apariencias y las ideas, y, a su vez, anticipaba la quiebra de su organización racional.

La exigencia lógico-formal de «limitación» en los ‘objetos’ del arte y su superación en la «destrucción irónica de la forma»⁴, condiciones necesarias para la aparición de la «obra de arte», determinarán una relación originaria que conecta el orden lógico con el orden ontológico a través de mecanismos cognoscitivos. La síntesis platónica de los elementos órfico-pitagóricos y de los elementos socráticos trasladó el problema a un orden metafísico, en cuyo ascenso ontológico, la superación de la distancia entre Arte y Realidad iba a convertirse en un problema de *gradación en la escala del ser*. En este “ascenso”, Aristóteles contribuirá a dicha síntesis introduciendo el conocimiento intelectual, la finalidad eficiente, y ciertas capacidades innatas que toman como fundamento el modelo adecuacionista y necesarista del aristotelismo.

4. Del «aristotelismo»

«*Horismenon*» es el término que Aristóteles asignará al requisito de «limitación». Los límites, el orden y la proporcionalidad son restricciones necesarias para que los ‘objetos’ del arte puedan ser percibidos como ‘obras’ de arte. Son, en definitiva, condiciones necesarias de la experiencia estética de su recepción. La condición de poder ser percibidos entraña la exigencia de deber ser limitados formalmente. Esta exigencia introduce la «finalidad». El arte aspira siempre a un fin, aunque este fin sea producido técnicamente y su finalidad sólo lo sea en apariencia. Esta conclusión nos remite nuevamente a la estética kantiana. La condición universal del arte exige que esté sometido a reglas. «*Taxis*», «*symmetria*» y «*megethos*» son las condiciones formales que los ‘objetos’ exigen para ser bellos. La belleza reside en el orden, la proporción y el tamaño óptimo o dimensión. Los tres requisitos tienen reminiscencias órfico-pitagórico-platónicas y se concretan en el requisito de «*conveniencia*» como expresión última de la finalidad inmanente en la naturaleza⁵.

Aristóteles excluye, tanto de la Ciencia como del Arte, lo particular. Ambos tienen en común su necesaria universalidad. Lo particular queda excluido del arte por su irreductible contingencia. Esta contingencia de lo indeterminado quedará reducida por la necesidad que impone la forma lógica a través de la «*techné*». La técnica se convertirá en el procedimiento constructivo para operar sobre la realidad, reduciendo su contingencia y adecuándola de un modo necesario en forma de singularidades individuales de carácter universal, es decir, en ‘obras’ de arte.

⁴ Benjamin, W: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Ediciones Península, Barcelona, 1988; pp. 124-127.

⁵ Aristóteles: *Poética* 1454a; edición de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona, 1996; p. 269.

La brecha abierta entre la contingencia de los artefactos y la universalidad del arte, junto al ascenso ontológico que el platonismo ya había determinado, desembocarán en un progresivo distanciamiento, cada vez más acusado, entre lo visible y lo inteligible. Este compromiso ontológico fue separando la «obra de arte», como «*eidos*», de la esfera de la realidad empírica de los objetos. La legitimidad metafísica de la aparición del arte alcanzará su máxima expresión en el periodo helenístico. La noción de «forma», como contenido inmanente a la conciencia y como esencia trascendente, será determinante en este tránsito, ejemplificado por dos polos antagónicos: el *estoicismo* y el *neoplatonismo*.

5. Del «estoicismo»

«*To teleios symmetron*», en palabras de Diógenes Laercio, viene a ser nuevamente la formulación del requisito lógico-formal en los ‘objetos’ del arte. La extraña naturaleza de los conceptos de «*prepon*» y «*decorum*» resalta sobre la exigencia de «*symmetria*», y añade una nueva pista sobre la emergencia de relaciones estéticas desde la limitación formal de los simples ‘objetos’. Los tradicionales planteamientos de Tatarkiewicz⁶ y de Erwin Panofsky⁷ interpretan esta diferencia desde la ontología formal. En la «*symmetria*» parece haber una *conexión de copertenencia distributiva*, es decir, una «consonancia formal» entre las partes dentro de la totalidad. En el «*decorum*» lo que hay es una *conexión de copertenencia atributiva*, es decir, una «consonancia virtual» entre las partes y el todo, que tiene como principal consecuencia la inclusión del sujeto operatorio. El pensamiento estoico contiene los presupuestos básicos que le hacen desembocar en la novedad de un concepto original como el «*decorum*». Recordemos que las nociones de «lo conveniente», «lo adecuado», o «lo apto», estaban aceptadas en la tradición griega, distinguiéndose claramente de la noción de «*sym-metria*». La «*conveniencia*» fue un concepto de claro origen ético, puesto que pertenecía al ámbito de la razón moral en la elección de criterios de actuación. Esta característica tendrá una especial trascendencia en su interpretación desde la teoría estética. “Observar lo conveniente”, «*Sic in oratione nihil est difficilium quam quid deceat videre*» en palabras de Cicerón⁸, significa atenerse a las reglas, a las convenciones. Esta «adecuación» no es exclusivamente de naturaleza lógica, necesaria y, por lo tanto, universal, sino que es más bien de carácter individual, aunque deba cumplir los requisitos de «*to katholou*». Mientras en el concepto de «*symmetria*» se daba por supuesta una belleza universal, absoluta y objetiva, el concepto de «*decorum*» introduce lo singular y subjetivo. El “*quiasmo*”

⁶ Tatarkiewicz, W.: *Historia de la estética I. La estética antigua*. Akal, S.A., Madrid, 2000.

⁷ Panofsky, E.: *Idea*. Cátedra, Madrid, 1989.

⁸ Cicerón: *Orator*. 21, 70, ed. y trad. F. Gaffiot, Les Belles Lettres, Paris, 1966.

resultante es semejante a la original afirmación kantiana en referencia al *juicio reflexionante*: la necesidad de anticipar la adecuación o conmensurabilidad de la diversidad de lo dado, principio subjetivamente necesario pero objetivamente contingente⁹. En la primitiva formulación del «*decorum*» se incluye la concepción socrática de *la belleza como adecuación a un fin*, lo cual es notoriamente semejante a lo expuesto hasta ahora acerca de la estética kantiana. No obstante, este atisbo de *subjetivismo* no es de ningún modo un *relativismo* de marcado estilo sofista, sino más bien una referencia al sujeto y al objeto formalmente singular. Las resonancias órfico-pitagóricas de la «*symmetria*» introducían la objetividad, la medida y el cálculo, mientras que el «*decorum*» abría una distancia a la intuición artística, al talento, a la inspiración o al genio y, por supuesto, al canon, a la crítica y a la institucionalización en sus formas más primitivas de *lo adecuado*, demarcando los límites entre los meros ‘objetos’ y las ‘obras’ de arte. El gran acierto estoico para la estética y la filosofía del arte fue concebir la soberanía de éste como un valor absoluto, para negar su autonomía, supeditándolo al marco adecuacionista del conocimiento en la búsqueda y anticipación de reglas. Los estoicos concebían la belleza objetivamente, pero no aceptaban que el arte fuera independiente de las acciones-operaciones humanas. Consecuencia radical de este hecho fue la progresiva sustitución de la «*mimesis*» por la «*phantasia*», acontecimiento crucial para la ruptura lenta y gradual del horizonte teórico de la «imitación» que, como ya hemos indicado, morirá de propio éxito.

El arte ha de estar determinado a un fin. Es una «*hexis hodopoietiké*» y, en ese sentido, *hace algo* por medio de un camino (*hodou*) y de un método (*methodou*). Para que haya arte es un requisito necesario que los ‘objetos’ estén ordenados y subordinados a una meta o finalidad, aunque ésta sea, en su propia naturaleza, aparente. Por lo tanto, el «objeto» artístico es un «*systema*» lógicamente construido y sólidamente unido. Sin embargo, la experiencia del arte se presenta como una «*intuición directa*» que adelanta el papel fundamental desempeñado por la sensibilidad (*aisthesis autophies*), cuyo carácter irracional recordará la fuerza condenatoria de la «*mimesis phantastiké*» y, a su vez, se aproximará al concepto moderno de experiencia estética. A pesar de esta reminiscencia platónica, esta “sensibilidad innata” podrá ser ejercitada o educada (*epistemoniké*), adelantando el concepto de gusto, de educación estética, o de «competencia» en la recepción.

La aparición de la sensibilidad en forma de «*aisthesis autophies*», y la ruptura de la «*mimesis*» con la revelación de la «*phantasia*», son un punto de inflexión en la historia de nuestro problema:

«*Auto-phies*» —de *phío*— hace referencia a la naturaleza de la sensibilidad, pero no a la «*aisthesis*» en del marco adecuacionista y necesitarista de Aristóteles,

⁹ Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. §12. Das Geschmacksurteil beruht auf Gründen a priori. B 37; Traducción española: *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003; p. 173.

cuya subordinación de origen no abandona. Más bien, hace referencia a la incontralable *pasividad* de una facultad de conocimiento; facultad ésta en la que el “yo” se experimenta a sí mismo, desmarcándose del “yo” activo en el mundo de los ‘objetos’.

«phan-» —de *phaino*: dar luz, alumbrar; hacer brillar, encender; hacer ver, hacer visible; mostrar, indicar, señalar, designar; manifestar; dar a conocer; anunciar, presagiar, predecir, revelar, descubrir; hacer aparecer, mostrarse; aparentar ser, parecer ser—, es un poderoso radical que anuncia la ostentosa aparición de las apariencias en la pasividad de su *mostrarse*. El régimen de la «mímesis» bloquea el paso a la «fantasía». La «fantasía» y la inmediatez que la caracteriza aparecen sólo con la crisis lógica que abre el «desajuste» o la «separabilidad», cada vez más evidente, entre lo visible y lo invisible.

De Diógenes de Babilonia a Espeusipo, se radicalizarán las posturas estoicas. La «conveniencia» —*decorum*—, en el marco de la *teoría del Logos*, se irá aproximando a una concepción de la sensibilidad donde se intensifican los elementos platónicos, hecho clave en la transición a una concepción absoluta de la Belleza. Lógica y estética mantienen una relación más allá de los límites de la mera representación formal que supone el horizonte del arte imitativo y el marco del necesarismo racional. Este «desajuste» se verá incrementado por el ascenso metafísico del propio pensamiento ante la contradicción que plantean los límites del conocimiento y la naturaleza de la experiencia estética. Ello quedará ya patente en las palabras de Plotino: «*La contemplación interior (to endon théama) y la comunión (synousian) no con la estatua ni con la imagen, sino con la divinidad misma [...] y esto quizá no sea una contemplación, sino otra manera de ver, un éxtasis (ek-stasis)*»¹⁰.

6. Del «neoplatonismo»

Los presupuestos ontológicos y gnoseológicos que fundamentan las concepciones neoplatónicas pondrán en evidencia la inevitable consecuencia de la inversión ontológica del platonismo, desembocando irremediamente en una concepción estética a la que necesariamente conducen las premisas ontológicas de la dialéctica entre las esencias y las apariencias. Las *Enéadas* nos revelan el progresivo distanciamiento que va cobrando el concepto de «belleza» frente al conocimiento de la realidad. El dualismo metafísico que inaugura Plotino nos va a permitir establecer la posibilidad de conjugar el ámbito de la lógica y el ámbito de la estética, es decir, la limitación formal de los ‘objetos’ y la aparición del arte.

El «*apta figura membrorum*»¹¹ y «*la unidad y armonía entre las partes y el*

¹⁰ Plotino: *Enéadas*. VI 9, 11. Editorial Gredos, Madrid, 1992.

¹¹ Cicerón: *Tusculanae disputationes*. IV 13, 30, ed. y trad. J. Humbert, 2 vol., Les Belles lettres, Paris, 1968-70.

todo»¹², habían sido consecuencias de la introducción de la «*Taxis*», de la «*Symmetria*» y de la «*Metriotés*». La misma distancia que se había abierto entre la «*Symmetria*» y el «*Decorum*» continuará separando la belleza como propiedad objetiva del arte, en tanto relación y disposición de las partes, y la belleza como «emergencia» de las relaciones formales, o “*resplandor que transluce*” (*epi-lampo-menon*) de la propia proporción o «*symmetria*». «*Lampas*» es el término griego utilizado para designar la luz que surge resplandeciente de una antorcha, de un astro, o del propio sol. En la VI *Enéada*, Plotino confirma esta especial «emergencia» que pone en conexión el orden lógico con el orden estético: «*Por lo cual debe decirse aquí que la belleza (To kalós) es más el resplandor (epi-lampo-menon) que se transluce de la proporción (symmetria) que la proporción misma*»¹³.

La primera de las *Enéadas* será un escrito de gran relevancia filosófica para abordar el problema planteado, y será, probablemente, uno de los grandes documentos inaugurales para la estética y la filosofía del arte. En sus comienzos, Plotino se plantea una pregunta crucial que es la pregunta esencial, la pregunta que se interroga sobre la esencia del arte: «¿*Qué es (ti estin) lo que mueve las miradas de los espectadores (ton theomenon), las vuelve hacia sí (pros autó), las arrastra (elkei) y hace que disfruten (euphrainesthai) de la contemplación (te thea poiei)?*»¹⁴.

El problema, en términos de Plotino, refleja los presupuestos básicos que fundamentan el neoplatonismo y sus consecuencias e implicaciones. Mística y metafísica se dan cita inexorablemente en un tratado inaugural sobre la Belleza, «*Peri to kalón*», donde Plotino se va a interrogar sobre aquello que *hace* al arte y lo que el mismo arte *hace*, en los mismos términos de la «*techné poietiké*». Un doble sentido adquiere la respuesta aristotélica: la técnica que construye o *hace* al «arte» y el «arte» como técnica que *hace* o produce un efecto. Son dos niveles bien diferenciados de análisis que evidencian la separabilidad entre *lo lógico* y *lo estético*. Los tres textos anteriormente elegidos expresan con sutil intuición el problema planteado en el marco del neoplatonismo:

En *Enéadas* VI 7, 22, «*to kalós*» no es «*symmetria kath' autós*», es decir, la belleza no es la proporción misma, idéntica en sí o por esencia, sino que más bien es «*pros ti*», es decir, guarda una *relación* con la proporción, una relación de «*epi-lampo-menon*» o «*epi-phaino-menon*» (*epifenómeno*). Esta relación de «emergencia», que ya definimos en un principio, está necesariamente unida de algún modo a la «*symmetria*» o «limitación formal», pero es más que ella misma, y esto determina el «exceso» o «desajuste» entre el mundo de los ‘objetos’ y el mundo del arte. Semejante «*epi-lampo-menon*» resplandece en la propia “combustión” de la forma, en su «destrucción irónica». Es, en definitiva, *lo-que-hace-al arte*.

¹² Luciano: *De Domo*. 5, en *Obras*, edición bilingüe de J. Alsina. Alma Mater, 2 vols., Barcelona, 1962 y 1966.

¹³ Plotino: *Enéadas*, op. cit., VI 7, 22.

¹⁴ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I 6, 19-21.

En *Enéadas* I 6, 19-21, la pregunta sobre «*to kalós*» es la pregunta por *lo-que-hace-el arte*. En este caso, el arte *mueve* (kinei) las miradas de los «*ton theomenon*», es decir, de los “contempladores”, y las vuelve hacia sí. Este enigmático «*pros autó*» va a expresar el carácter «autorreferencial» de la propia experiencia estética, en los límites de su incontrolable pasividad. Esta inexorable “falta de control” se reflejará en la acción de «*elkei*», arrastrar inevitablemente y con violencia, atraer hacia sí, para desembocar en otra acción: *eu-phrain-esthai*, recibir placer o alegría, conmocionarse con efusión. La causa de esta “pasión erótica” es «*Te thea poietí*», lo que *hace* el hecho de mirar, contemplar la *apariencia* del objeto de visión.

Por último, en *Enéadas* VI 9, 11, la acción de este “*conmover*”, de este “*volverse hacia sí*”, de este “*ser arrastrado inevitablemente*”, o de esta “*efusión de placer*”, no es una «*theama*» en sí misma, sino un «*ekstasis*», término de gran relevancia metafísica que traducimos por suspensión, estupor, extravío o locura. Como «*suspensión*», es semejante al concepto de «*epoché*», el cual plantea la «interrupción de la objetividad», desbordando su propio marco, así como la «suspensión del juicio», necesarias y connaturales ambas a la experiencia estética y a la reducción fenomenológica.

Vemos que el pensamiento de Plotino, tal como nos señala Pierre Hadot en su célebre ensayo¹⁵, radicaliza las tesis platónicas y conlleva importantes implicaciones para la ontología, la teoría del conocimiento y la estética. Los tres fragmentos elegidos y comentados ejemplifican nuevamente los tres giros, o inversiones, expuestos en Platón: «Inversión sintáctica»: —*epi-lampo-menon / symmetria*—. «Inversión semántica»: —*eu-phrain-esthai / theorein*—. «Inversión pragmática»: —*ek-stasis / theama*—. Los tres prefijos resultantes ubican las tres *inversiones* en los diferentes ejes expuestos: *Epi-*: prefijo, *sobre, volverse hacia*, matiz sintáctico. *Eu-*: prefijo, *bien en todos los sentidos*, matiz semántico. *Ek-*: prefijo, *estar fuera de*, matiz pragmático.

La exposición original del tratado I, 6, quizá sea uno de los grandes textos programáticos para la historia del pensamiento occidental. En sus líneas asistimos a la ruptura del horizonte de la representación, a la definición de «Belleza», al análisis del «juicio estético» y al reconocimiento explícito de la conexión necesaria entre «Arte» y «Belleza». En definitiva, la obra de Plotino denuncia la insalvable distancia abierta entre el arte y el mundo de los ‘objetos’, es decir, el primitivo «desajuste» entre unidad, razón y forma. El «ascenso ontológico» de la «obra de arte», que ya venía anunciado y garantizado por los supuestos ontológicos de la tradición clásica, alcanzará sospechosamente su máximo en el marco de una concepción metafísica radical, trascendente y emanante; motivo éste, más que suficiente, para poner sus conclusiones bajo sospecha.

¹⁵ Hadot, P.: *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Ed. Alpha Decay. Barcelona, 2005.

El tratado I, 6, se articulará nuevamente alrededor de las tres tesis expuestas por la tradición anterior, y que vienen descritas por las tres inversiones que hemos asociado a las tres características esenciales y problemáticas del arte: *Tesis «lógica» de la belleza*, (Inversión sintáctica, Variabilidad); *Tesis «moral» de la belleza*, (Inversión semántica, Reactividad); *Tesis «metafísica» de la belleza*, (Inversión pragmática, Complejidad). Su originalidad no sólo radicará en la novedad de las tesis defendidas, sino también en el orden de su exposición. La fuerza de sus planteamientos ha de ser analizada desde el contexto de la estética contemporánea, sin olvidar las formulaciones de la estética idealista. El proyecto queda bien definido en sus inicios: hay *cosas* que son bellas y *cosas* que no lo son. La cuestión planteada es muy precisa: *¿Qué es lo que hace que las cosas sean bellas?* Esta definitiva pregunta condensa todo el sentido de nuestra investigación y expresa la gran dificultad de caracterizar la conjugación entre el «objeto» artístico y la «experiencia estética». Por otro lado, la mera formulación de la cuestión ya contiene un compromiso ontológico: la distinción entre *lo artístico* y *lo estético*, en paralelo no coincidente con la distinción *obra* y *artefacto*. La evidencia de que hay una *discontinuidad* entre las ‘cosas’ y las ‘obras’ de arte se hace patente en el planteamiento de Plotino. Este desajuste metafísico plantea la naturaleza de los límites entre el arte y el mundo de las simples cosas. La naturaleza de este límite quedará filosóficamente a oscuras, y en el caso del neoplatonismo, integrada en un sistema de complejas estructuras metafísicas. Arte, conocimiento y estética se articularán como el primitivo intento de «reajuste metafísico» entre unidad, razón y forma. A partir de este momento, Plotino comenzará por este orden su indagación en torno a las tres tesis expuestas: la *tesis «lógica»*, la *tesis «moral»* y la *tesis «metafísica»* de la belleza:

σ. Tesis «lógica». (*Enéada* I, caps. 1-3.). Plotino comienza refutando parcialmente la *tesis órfico-pitagórica* desde la ontología formal del «todo» y las «partes». La belleza no puede consistir en una *conexión de copertenencia distributiva* entre las partes, es decir, no es sólo relación, medida, regularidad matemática, proporción adecuada y mutua conformidad de los elementos entre sí. En definitiva, lo que denominamos «limitación formal» es condición necesaria pero no suficiente. La belleza es «*symmetria*», pero es más que «*symmetria*», es decir, precisa de esta limitación de carácter lógico para ir más allá de ésta. Se está rompiendo la «*taxis*» y la «*metriotés*», volviendo cada vez más infranqueable la distancia entre los ‘objetos’ y las ‘obras’ de arte. Este requisito de «limitación», que a su vez precisa ser superado, entraña una paradójica *inversión* que introducirá progresivamente *variabilidad* en la esencia del arte, síntoma inequívoco del «desajuste» originario que hace posible la experiencia estética: «*¿Cómo no habrá que admitir que la belleza es otra cosa por encima de la proporción (symmetria) y que la proporción es bella por otra cosa?*»¹⁶.

¹⁶ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, 39-40.

¿Qué “otra cosa” hace bella la proporción? La belleza no puede ser únicamente una relación —«*pros ti*»—, y de no serlo, ha de ser necesariamente una *calidad emergente* de la propia «limitación formal». La afirmación es de gran consistencia y de una gran novedad, pero lo sorprendente es que a continuación, en el orden de exposición, anuncia lo que vendrá a ser el primitivo análisis del «juicio estético» hacia el que se encamina necesariamente la argumentación: «*Efectivamente, es algo que se hace perceptible aun a la primera ojeada, y el alma se pronuncia como quien comprende y, reconociéndolo, lo acoge y como que se ajusta con ello*»¹⁷.

“*Semejante a comprender*” y “*semejante a ajustarse con ello*” o “*estar conforme a*” son tres expresiones del todo modernas en la preconcepción de lo que será el «juicio estético». Pero, obviamente, es preciso introducir antes un nuevo elemento en la argumentación: «*to endon eidos*», es decir, «la forma interna». Recordemos que éste es el paso previo que toma Kant en la *Crítica del Juicio*: el juicio de gusto no tiene por fundamento más que la *forma* de la *conformidad a fin* de un objeto¹⁸. Para Plotino la belleza se manifiesta en la «*symmetria*», se «*transluce por resplandor*» —*epi-lampo-menon*—. Es ahora cuando Plotino está en condiciones de sostener su tercera gran afirmación: «*Es, pues, la forma la que, con su advenimiento, compone y coordina lo que va a ser algo uno compuesto de muchos, lo reduce a una sola comunidad y lo deja convertido, por la concordia, en unidad. [...] Y, una vez que ha sido ya reducido a unidad, es cuando la belleza se asienta sobre ello dándose tanto a las partes como a los todos*»¹⁹.

Forma interna, o «limitación», y comunión, o «consonancia», son las condiciones necesarias para la aparición de la «unidad» que representa la belleza del arte. La belleza deriva de la *unidad*, y ésta, en definitiva, emerge de la *conformidad*: «*forma*» y «*razón*». La belleza contiene, pues, elementos intelectuales, como así dejará claro en la *Enéada* V, 8. Siguiendo el orden de exposición, Plotino estará preparado para introducir su formulación del «juicio estético»: «*Ahora bien, el cuerpo bello es conocido por la facultad destinada a presidirlo. Ninguna más autorizada que ella para juzgar de sus propios objetos siempre que ratifique sus juicios el alma restante y, aun tal vez, que ésta se pronuncie ajustando el objeto con la forma adjunta a ella y valiéndose de aquella forma para su dictamen cual de una regla para el dictamen de lo rectilíneo*»²⁰.

Esta es una de las afirmaciones con más trascendencia en la historia de la estética clásica, y resuena, sin ninguna duda, en todos los planteamientos posteriores.

¹⁷ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 2, 2-5.

¹⁸ Kant, I.: *Crítica del discernimiento*, Primera parte, primera sección, libro primero. «*Tercer momento de los juicios de gusto, según la relación de los fines que en ellos se toma en consideración.*», Antonio Machado Libros, Madrid, 2003; p. 170.

¹⁹ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 2, 19-24.

²⁰ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 3, 2-5.

La sensibilidad como facultad que percibe las formas es intuitiva, en palabras de Plotino “a la primera ojeada” y debe ir acompañada del entendimiento o juicio del alma, cuyo «ajustamiento» indica que es un *juicio de conformidad*, en este caso, de conformidad de la forma percibida con la forma que posee el entendimiento. Véase que esta *conformidad* exige una *forma* como *regla* previa para su dictamen. Baste recordar aquí que, según Kant, a la facultad de juzgar reflexionante pertenece el «*anticipación de la adecuación o la conmensurabilidad de la diversidad de lo dado con las potencias del sujeto racional finito*». Si bien, como ya dijimos en su momento, en esta “anticipación” reside el rasgo esencial de la “búsqueda” y de la “espera”, y, por consiguiente, esta “anticipación” tiene en Kant un *carácter suspensivo*, no está garantizada previamente, es deber del «juicio» el proyectarla.

Las consecuencias que se siguen de las afirmaciones de Plotino son de una gran relevancia filosófica. Y Plotino se sigue preguntando por el «desajuste» original entre los ‘objetos’ y la experiencia estética del arte: «¿Cómo es que lo inherente a un cuerpo es acorde con lo incorpóreo? ¿Cómo es que el arquitecto dictamina que la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de casa?»²¹.

La pregunta es, en definitiva, la pregunta sobre la *conformidad* que precisa el «desajuste» expuesto, *conformidad* que es «*conformidad a fin sin fin*», en términos kantianos, subjetivamente necesaria y objetivamente contingente, y que en Plotino exigirá el «reajuste metafísico» de la doctrina de la «*emanación*», fenómeno metafísico y, como tal, reflejo del modelo trascendente. Lógicamente, el final del argumento, en el capítulo 3, precisa de la presencia de la «*Luz*» y de su máxima expresión, el «*Fuego*» y, por último, el «*Sol*».

O. Tesis «moral». (*Enéada* I, caps. 4-6.) Será, justo al final del capítulo 3, donde Plotino anuncie ya la segunda tesis por venir: «*Y baste lo dicho sobre las bellezas sensibles, que no siendo más que apariencias (phantasma) y como sombras evanescentes, adentrándose en la materia, la ornamentan y, apareciéndose, nos conmocionan*»²². “Apariencias” y “sombras evanescentes” que no sólo nos conmocionan, sino que, según Plotino, originan *estupor; sacudida deleitosa, añoranza, amor y conmoción placentera*²³. Aparece nuevamente aquí la naturaleza reactiva del arte. La descripción hecha en el capítulo 4 roza sutilmente el erotismo y la exaltación sexual, aproximándose a la mística más reveladora. La pasividad incontrolable de la sensibilidad, en la *inversión lógica* de los mecanismos racionales, su propia reducción al absurdo, acrecentada quizá por el inicio de la ruptura del horizonte de la «*mímesis*» y el consiguiente paso a la «*phantasia*», como veremos en las estéticas de la recepción, acabarán subvirtiendo el proceso semántico de comprensión.

²¹ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 3, 5-8.

²² Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 3, 35.

²³ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 4, 15.

La reactividad del arte es, en esencia, afectividad pasiva que rompe la triunfante objetividad del mundo commensurable de los meros ‘objetos’. Kant la definirá en términos psicologizantes como «*el libre juego de las facultades que se experimentan a sí mismas*». Platón, a su vez, la definirá como «*enthousiasmos*», estado de arrebató o «locura divina», “estremecimiento febril”, “choque” o “conmoción”²⁴. El objeto del arte se *desobjetiva*. Se abre una distancia, cada vez mayor, entre *lo intencional* y *lo efectivo*, y en ella se invierte la *relación intencional*. La pretensión de significación que intenta abarcar la naturaleza del «objeto» fracasa una y otra vez. El sujeto queda literalmente incluido, absorbido, “arrastrado” (*elkei*), y «*el alma se pronuncia como quien comprende*»²⁵, pero su proceso de comprensión es un «*como-si*» en el que dicho proceso se ha visto interrumpido, se ha invertido, y el conflicto se expresa como «*eu-phrain-esthai*»: regocijarse, recibir gusto, estar contento o alegre. Los ‘objetos’ pierden su significación y las ‘obras’ de arte dejan progresivamente de tener una función representativa. La «ineficacia» lógica y semántica da paso a la «efectividad» estética. El arte se convierte en un dispositivo de *resistencia* y, por consiguiente, de *subversión*. A la vez, se transforma en un mecanismo de *compensación* de naturaleza erótica ante una situación dada.

El arte aparece como fármaco o bálsamo contra la «escisión», como «purificación orgiástica» (*katharsis*) de la dominante objetividad del mundo y de su propia encarnación, y, por ello, es *reconciliación* en una unidad, cuya máxima ironía es ser «*ekstasis*» o suspensión del “yo” activo: «*Y porque no está limpia, porque es llevada al retortero atraída por los objetos que inciden en la sensación y porque es mucho lo corporal que lleva entremezclado y mucho lo material con que se junta y que ha asimilado, por eso, creo, cambió su forma por otra distinta a causa de su fusión con lo interior*»²⁶. Esta unidad que representa el arte será interpretada por Plotino desde estructuras metafísicas complejas. La interrupción y la suspensión del “yo” activo, en esta especie de «*epoché*», es entendida como *ascenso* en la escala del ser, lo cual entraña una inevitable *inversión*. Si la investigación de *lo bello* debe ir paralela a la de *lo bueno* (*kalós-agathós*)²⁷, la «Bondad» se identifica con el «Bien» y éste, a su vez, con la «Belleza». El resultado de esta *inversión* no es una condena contra el compromiso moral del arte, sino, al contrario, expresa la trascendencia de la belleza sensible. Este orden metafísico de *ascenso* y *descenso* ontológicos determina la gradación del ser en una sucesión de niveles de realidad, reflejo del modelo trascendente en el que se ha instalado el pensamiento de Plotino. El «objeto» artístico parece haber trascendido definitivamente su realidad empírica y fáctica, y parece haberse remontado hasta los primeros principios (*logoi*).

²⁴ Platón: *Fedro*. 249 d. Editorial Gredos, Madrid, 2003.

²⁵ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 2, 2-5.

²⁶ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 5, 40-45.

²⁷ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 6, 24-25.

S. Tesis «metafísica». (*Enéada* I, caps. 7-9.) La belleza es emanación y reflejo de «lo absoluto», y el ser humano tiene acceso a «lo absoluto» a través de la belleza: «Hay que volver, pues, a subir hasta el Bien, que es el objeto de los deseos de toda alma. Si alguno lo ha visto, sabe lo que digo; sabe cuán bello es. Es deseable, en efecto, por ser bueno, y el deseo apunta al Bien; más la consecución del Bien es para los que suben hacia lo alto [...], hasta que, pasando de largo en la subida todo cuanto sea ajeno a Dios, vea uno por sí solo a él solo incontaminado, simple y puro, de quien todas las cosas están suspendidas, a quien todas miran, por quien existen y viven y piensan, pues es causa de vida, de inteligencia y de ser»²⁸. El verdadero arte no llega a materializarse. Las ‘obras’ de arte dejan de ser productos materiales y dejan de producir solamente efectos. El arte reduce al “yo” a una extraña situación de pasividad, donde las ‘obras’ ya han roto su objetividad (desobjetivización) y donde el sujeto se separa (*ek-stasis*) de su subjetividad en un acceso privilegiado a «lo Infinito-Uno», es decir, a «lo Absoluto», a «lo Incondicionado» y, en este caso, sin «limitación».

Hay un «ascenso» y un «descenso» y, como indicábamos al comienzo de esta exposición, un «fuera» y un «dentro». Esta dialéctica «abajo-arriba» y «dentro-fuera» es decisiva para entender la conexión entre las consecuencias ontológicas y las consecuencias gnoseológicas que se derivan del planteamiento neoplatónico: desde el ámbito de la ontología, el «desajuste» esencial, la distancia o la separación ontológica (*chorismos*) entre el arte y el mundo de los meros ‘objetos’; desde el ámbito de la gnoseología, la «suspensión» (*epoché*) o interrupción, en su propio ejercicio, del proceso de conocimiento.

El «reajuste» metafísico que exige esta «separación» es resuelto por la noción de «emanación». La belleza es la emanación y el reflejo —*epi-lampo-menon*— de la naturaleza expansiva de lo absoluto. Su contemplación no es tanto «*theama*» como una «suspensión» que resulta de este estado excepcional de contemplación, es decir, un «*ekstasis*», un estar-fuera-de-sí. Este “éx-tasis” es la expresión de la *inversión pragmática* que se produce al reducir al “yo” que contempla a una situación de incontrolable «pasividad». Esta interrupción del proceso «noético-noemático» es una situación reducida, de sensibilidad pasiva, que abre una regresión al horizonte de la aparición, olvidado o desplazado ante la ostensión del «objeto», y que Plotino califica de “huida”, de abandono o desconexión de toda actitud natural: “*la vista de los ojos*”. Es llamativo que utilice el *mito de Narciso* para ilustrar este “abandono”. En este caso, nos permitiremos citar el fragmento en toda su extensión: «¿Y cuál es el modo? ¿Cuál es el medio? ¿Cómo va uno a contemplar una Belleza imponente que se queda allá dentro, diríamos en su *sanctasanctorum*, y no se adelanta al exterior de suerte que pueda uno verla, aunque sea profano? Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volver-

²⁸ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 7, 1-12.

se a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció. De este modo, el que se aferre a los cuerpos bellos y no los suelte, se anegará, no en cuerpo, sino en alma, en las profundidades tenebrosas y desapacibles para el espíritu. [...] ¿Y qué viaje es ése? ¿Qué huida es ésta? No hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la mirada en ellos, antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan.[...] Retírate a ti mismo y mira»²⁹.

El final del tratado *Peri to kalón* es de una gran relevancia filosófica, y contiene una interpretación histórica crucial para elucidar la naturaleza de la «experiencia estética». En primer lugar, Plotino utiliza su dialéctica «dentro-fuera», interrogándose sobre la «visión» de la belleza más allá de sus instalaciones materiales, como un modo privilegiado de acceso. Y así, comienza el citado fragmento: “¿Y cual es el modo? ¿Cuál es el medio?”. La belleza parece ser inaccesible: “se queda allá dentro y no se adelanta al exterior”. El modo y el medio de acceder a este enigmático “dentro” pasa por “dejar fuera la vista de los ojos”, en lo que Plotino había denominado “otra manera de ver”, que no es una contemplación sino un «éx-tasis» (*ek-stasis*). Resulta evidente que en esta dialéctica «dentro-fuera» se pueden apreciar las resonancias platónicas de la trascendencia del *Uno* sobre los objetos de nuestra experiencia, y ello nos remite de nuevo a la dialéctica «abajo-arriba». Sin embargo, llama poderosamente la atención esta “otra manera de ver” que precisa del deliberado abandono o cambio radical de la actitud natural sobre el mundo de los objetos. Esta “desconexión” es confirmada por Plotino como “huida”, añadiendo que “al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas”. Este “correr tras ellas” conlleva nuestra manera de abordar el modo de darse de las cosas en la actitud natural. El acceso al “dentro” exige un “dejar fuera la vista de los ojos” que es una “puesta fuera de juego” semejante a la desconexión que coloca entre paréntesis toda esfera del «objeto». Además, Plotino advierte que este “correr en pos de los objetos bellos, queriendo atraparlos como cosas reales” conduce necesariamente al “suicidio epistemológico” que es representado aquí con el “mito de Narciso”. Este mito nos remite constantemente a la «autorreferencialidad» necesaria en la experiencia del arte. Queda todavía por esclarecer qué tipo de “huida” es ésta que nos permite acceder a la experiencia de la belleza: «Debes de

²⁹ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 8.

prescindir de todos los medios y no poner la mirada en ellos, antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan»³⁰. Plotino va a afirmar drásticamente: “Retírate de ti mismo y mira”, semejante y paradójicamente inverso al «gnoseos kath' autós». Y la consecución de este “retiro de sí mismo”, que es *suspensión* o *ekstasis*, es ser no-mensurado por una magnitud, ni circunscrito por una figura, ni limitado, absolutamente carente de toda medida y superior a toda cantidad. Ser, en definitiva, “hecho ya visión”.

“No poner la mirada”, “cerrar los ojos”, “despertar otra vista que todos tienen pero pocos usan”, son oscuras expresiones que describen esta subjetividad hecha ya visión, que llega hasta las raíces, más allá del irreductible mundo objetivo, más allá de un mundo humano ya constituido. En esta «visión», el «fuera» se hace «dentro», y el «dentro» se hace «fuera». Es el narcisismo fundamental de toda visión, que reduce al que ve a un estado de pura pasividad. Esta dialéctica «dentro-fuera», que funciona en los límites del conocimiento, toma un cariz místico-metafísico al situarse en la dialéctica «abajo-arriba», que eleva la naturaleza de esta experiencia a las alturas y que servirá para radicalizar posteriormente este misticismo emanacionista: «Una vez subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve. Éste es, en efecto, el único ojo que mira a la Gran Belleza»³¹.

De este modo, Plotino nos advierte de la necesidad de «hacerse afín y parecido al objeto de la visión», principio de adecuación de la potencia al objeto que exige la presencia del objeto y de su «limitación formal». Sólo si la subjetividad logra actualizar ese “yo” potencial supraintelectivo que lleva «dentro» y consigue quedar reducido a él, podremos poner en relación al *vidente* y a *lo visible*. Ésta será la “huida” que nos permita acceder a la experiencia de la belleza, que en Plotino aparecerá como «experiencia mística» y que representará la hipóstasis de su *tesis metafísica* y el resultado de la «inversión pragmática» aquí expuesta.

Resulta difícil interpretar las concepciones neoplatónicas de Plotino al margen del compromiso metafísico que representa su sistema trascendente. La tradición posterior ha tendido a invertir interesadamente sus tesis, reduciendo sus resultados al conocimiento supremo alcanzado por la vía mística. Desde la filosofía del arte y desde la estética, es preciso *reinvertir* las interpretaciones usuales del misticismo inmanente neoplatónico. Plotino propuso un concepto de «Unidad» tal que nos interesa más su fundamento, y su relación con los sujetos y los objetos, que la esencia misma de su propia naturaleza, es decir, que el ser constitutivo de la estructura de la realidad trascendente.

La tradicional distinción entre «actividad inmanente» y «actividad liberada» expresa el problema último que nos interesa. En este sentido, la «procesión» y la «emanación» (*rein-aporrein*) parecen ser *transmisiones en cadena*: cada término

³⁰ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 8, 25-27.

³¹ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I, 6, cap. 9, 25.

parece estar constituido por una actividad que a su vez libera y transmite otra actividad. Este sentido de “liberación” es también entendido como «desbordamiento por sobreabundancia», concepto éste que se aproxima notablemente al expuesto de «efectividad por saturación», y que no deja de ser más que una consecuencia de los principios de «*productividad de lo perfecto*» y de «*donación sin merma*», que aquí van a tener una importancia filosófica crucial. Del mismo modo, será de gran relevancia el concepto de «*epi-strophe*», en cuya fase se introduce la «re-flexión» como principio de eficacia productiva que, por otro lado, ya toma en su concepción el modelo aristotélico de la producción artesanal. Estos integrantes van a ser básicos para entender nuestra argumentación. A continuación, trataremos de conectar las tres tesis expuestas, los problemas que acabamos de exponer, y la tesis con la que iniciamos esta cuestión.

Es evidente que para Plotino, como para toda su tradición anterior, los ‘objetos’ del arte exigen unas condiciones formales de naturaleza lógica, y dichos ‘objetos’ guardan una distancia con la unidad singular que manifiesta la experiencia del arte. Esta «distancia», «desajuste» o «exceso», es de naturaleza contradictoria y patológica —*pathos-logos*—, y plantea un problema filosófico de primer orden que afecta por igual, tanto a la identidad de la «obra de arte» como a la unidad y continuidad de la experiencia. Los ‘objetos artísticos’ han de poseer el requisito de la «*taxis*» y la «*metriotés*», de la «*symmetria*» en definitiva. Sin embargo, el arte es más que proporción o medida, es más que «limitación formal», precisa de ella para ser superada o destruida irónicamente. Es la tesis «lógica» que invierte el problema de la «verdad».

La «actividad immanente» a los ‘objetos’ del arte consiste en la relación entre su forma lógica y el juicio estético, entendiendo éste último como “ajuste” o “adecuación”, juicio de conformidad o intento de conmensurabilidad de la diversidad de lo dado con las potencias del sujeto racional finito. La superación de la forma lógica es “liberación” y, en ese sentido, precisa de una ruptura, crisis o contradicción. Esta «actividad liberada» es *emergencia*, y como tal, es de un orden de realidad distinto y tiene una cualidad irreductible respecto al anterior. Tal “superación” exige una *nueva forma de relación* entre la «ineficacia lógica» resultante y la «efectividad estética» emergente, bien sea una relación de «*epi-lampo-menon*», bien sea de «*aporrein*». No cabe duda de que tal “liberación” proviene de un «desbordamiento por sobreabundancia», o saturación formal, que Plotino identifica con el «principio de degradación progresiva».

Los ‘objetos’ del arte precisan de «**limitación formal**», aunque ésta tenga origen en su «forma interna». La belleza sensible se identifica con una forma inmanente, tanto en el sentido platónico como en el sentido aristotélico. Tal «limitación» es propia de los ‘objetos’, pero no del arte. La belleza está por encima de la proporción. Sin embargo, esta armonía y esta «consonancia formal» tienden a la perfección a través de sus relaciones lógicas. La “plenitud” de los productos construidos

es un intento de máxima perfección a través de las formas perfectas, pues el “ser bellas” consiste en estar bien proporcionadas y medidas. Este intento de “plenitud” se rige por el principio de que todas las cosas, cuando ya son perfectas, engendran³². La belleza de las ‘obras’ de arte consiste en introducir la «forma» en la materia y perfeccionarla al máximo. Esto conlleva, a través del «*principio de la productividad de lo perfecto*», una “*sobreabundancia*” de los principios lógicos, es decir, el resultado de una «saturación». Tal saturación se manifiesta como “*desbordamiento*”, o “culminación” plena —*saturación formal*—, desde las referencias lógico-formales. Estamos, pues, ante ‘objetos’ de gran densidad sintáctica, en cuya máxima perfección “*desbordan*” belleza.

Esta «**saturación formal**» conlleva que su alto grado de «*articulación*» se vuelva «*ineficaz*» desde el punto de vista lógico. Las ‘obras’ de arte carecen de toda finalidad propia. El juicio estético, fundado en un acto intelectual de «conformidad» o ajustamiento de la forma captada por la percepción, es incapaz de conmensurar tal “desbordamiento”, lo que le conduce a un “fracaso” ante la crisis lógica abierta por el «objeto», racionalmente inconmensurable.

Esta «**ineficacia lógica**», a su vez, se traduce en una «regresión» o “pérdida” de experiencia. “Degradación progresiva” que contrasta con el «*principio de donación sin merma*». Este principio ontológico supone que la experiencia es un «quedarse en su propio estado». Muy al contrario, parece que estamos hablando de un tipo de experiencia —*experiencia estética*— que se caracteriza precisamente por no quedarse en su propio estado. El caso contrario es un caso especial de este principio, el denominado «*principio de degradación progresiva*», que plantea la “pérdida” de experiencia desde la gradación entre *lo generante* y *lo generado*. Plotino caracteriza este principio como un movimiento de «expansión»: el Uno-Bien engendra, como partiendo de un centro, algo inferior a él pero más perfecto que el resto de la realidad. Para Plotino, el camino de la unidad a la pluralidad es el camino de lo perfecto a lo imperfecto. En este sentido, las ‘obras’ de arte son menos perfectas que la belleza inherente al arte, pero más perfectas que los meros ‘objetos’ sensibles. Las ‘obras’ de arte son bellas por participación en una forma, aunque esta «participación» las haga ser menos bellas que la belleza en sí. Lo generado es siempre más imperfecto que lo generante³³.

Por último, el movimiento de “expansión”, «**efectividad estética**», que se manifiesta en la distancia progresiva que separa la diferencia de gradación entre los ‘objetos artísticos’ y la aparición del arte, libera y transmite una nueva actividad en virtud del «*principio de la productividad de lo perfecto*» o, más bien, deberíamos decir en virtud del «*principio de la productividad de lo que tiende a la perfección*». El principio emisor es la tendencia a la perfección, proyectada en los ‘objetos’ sen-

³² Plotino: *Enéadas*, op. cit., V 1, 6, 38.

³³ Plotino: *Enéadas*, op. cit., V 5, 13, 37-38.

sibles a través del triunfo de la forma sobre la materia. Su productividad consiste en la “*emanación*” (*aporrein*) de la belleza desde la tendencia a la perfección de los ‘objetos’ y desde su propia inconmensurabilidad; actividad que, en definitiva, se libera desde el propio perfeccionamiento alcanzado en la hipóstasis de las formas. De este modo, la belleza del arte se manifiesta como un «reflejo» (*epi-lampomenon*) del mundo suprasensible, que se trasluce en el mundo sensorial de los ‘objetos’ sensibles. La belleza no está en las relaciones lógicas, formalmente construidas, sino en aquello que se manifiesta o trasluce a partir de ellas y de su resistencia a ser racionalmente conformadas.

El proceso descrito parece ser inverso al proceso que expresa el sistema metafísico trascendente del neoplatonismo. De la multiplicidad en la apariencia de los ‘objetos’ sensibles, llegamos a la unidad en la aparición del arte. Este ascenso es una gradación ontológica desde los meros ‘objetos’ a las ‘obras’ de arte, alcanzando el máximo grado en la cúspide metafísica de la belleza, que es reflejo del Uno-Bien absoluto. Para Plotino, la realidad es «intelección» (*gnosis*) y «contemplación» (*theoria*). La experiencia de la belleza exige el concurso de la facultad sensitiva y de la facultad intelectual, y en este sentido, el juicio estético se presenta como un juicio de «conformidad», aunque sea obra de la intuición. Plotino había distinguido claramente entre la «*aisthesis*» como «sensación» o recepción de impresiones que parten de los objetos sensibles, y la «*aisthesis*» como conocimiento pseudo-intelectivo de las formas junto a las impresiones sensibles, quizá más próximo a la «percepción»³⁴. Por otro lado, la facultad sensitiva contiene también la «Imaginación» como reflejo especular. En cambio, la facultad intelectual se compone de la inteligencia intuitiva y de la inteligencia discursiva. La primera, la «intuición», es responsable directa del «juicio estético». Este «juicio» parte de la facultad sensitiva, de la «*aisthesis*» como conocimiento pseudo-intelectivo de las formas, y es avalado por la facultad intelectual del alma humana, en forma de «intuición» de los «*Logoi*» derivados de las Esencias-Formas. Recordemos un fragmento decisivo en el que Plotino expone la naturaleza de este juicio diciendo: «*es algo que se hace perceptible aun a la primera ojeada, y el alma se pronuncia como quien comprende y, reconociéndolo, lo acoge y como que se ajusta con ello*». Esta «intuición» descrita, que precisa de un juicio intelectual, constata la dificultad de adecuar o conmensurar las formas percibidas en un objeto que tiende a la perfección, pero que es imperfecto por la gradación de ser engendrado.

Volviendo a la relación entre la «inmanencia» y la «emergencia», entre el «*dentro*» y el «*fuera*», recordemos que la experiencia de la belleza exige un «*éxtasis*» (*ekstasis*) que interrumpe o suspende la actividad intelectual de un nivel determinado. Este “fuera de sí” es un “*no poner la mirada*”, “*cerrar los ojos*”, “*despertar otra vista que todos tienen pero pocos usan*”, otra mirada que es pasividad, o una

³⁴ Plotino: *Enéadas*, op. cit., I 1, 7, 9-14; IV 4, 19; 23, 18-48; IV 6, 1-2.

especie de «contemplación pasiva». Es el resultado de la fase epistrófica (*epi-strophe*) que responde al «principio de la génesis bifásica». El término generado se vuelve sobre su generador y en esta paradójica «reflexión» se perfecciona (*teleiosis*), y como cumplimiento o culminación, engendrado y próximo a la perfección, y en virtud del «principio de la productividad de lo perfecto», genera o produce una nueva actividad, una «actividad liberada». Esta actividad liberada alcanza su grado máximo en una «*hyper-noesis*» —ensimismamiento, autoconsciencia o autoscopia inmanente—, que nos remite necesariamente a la «autorreferencialidad» de “yo”, en los términos en los que ya expusimos este problema. En el caso de la experiencia estética del arte, expresa un “salir de sí mismo” para “entrar en un sí mismo”, suspendido, reducido, en una experiencia originaria que es más que contemplación, y como contemplación es también producción, siguiendo la máxima plotiniana de que «*la producción es contemplación*»³⁵. «Contemplación» y «producción» son dos momentos conjugados³⁶, tanto en este caso como en el caso de la experiencia del arte.

7. Conclusión

Las cinco referencias históricas analizadas en este planteamiento, la estética órfico-pitagórica, el idealismo platónico, el marco adecuacionista y necesarista del aristotelismo, el estoicismo y el neoplatonismo, han servido para poner en evidencia la tesis con la que iniciábamos el título propuesto. La «*limitación formal*» se muestra históricamente como un requisito necesario o condición inmanente a la lógica interna de la «*construcción*» de los ‘objetos’ del arte (consonancia formal), mientras que el arte aparece o emerge en la «*destrucción irónica*» de su organización objetiva (disonancia). Tal «*limitación*» entraña, como expusimos en un principio, un conflicto permanente y definitivamente irresoluble para la Razón. En el curso temporal expuesto, se hace patente el progresivo distanciamiento, «desajuste» o «exceso», entre los meros ‘objetos’ y la aparición del arte como experiencia originaria. Tal «exceso» desborda el marco de la propia objetividad, absorbiendo a la subjetividad, recién ingresada en una crisis permanente, en cuyo conflicto la pasividad del “yo” se torna en la autorreferencia del propio movimiento de la subjetividad. La deriva estética de los presupuestos clásicos comprometerá el objetivo principal que exigía la unidad sistemática de la filosofía, es decir, una teoría acerca de la forma en la que la conciencia constituía la objetividad, reedificando todo el sentido de la experiencia humana desde la profundidad constituyente.

³⁵ Plotino: *Enéadas*, op. cit., III 8, 3, 20-21.

³⁶ Arnou, R.: *Praxis et Theoria chez Plotin*, Università Gregoriana, Roma, 1972; pp. 52-64.

Hemos visto las diversas concreciones clásicas del requisito de «limitación formal», y su progresiva evolución. En esta «crisis» hemos denunciado el origen clave de «inversiones» para entender la dialéctica que hace posible la experiencia estética del arte en todas sus manifestaciones. Por último, hemos dejado patente la diferencia gradual de orden ontológico entre la apariencia de los ‘objetos’, técnica y formalmente contruidos, y la unidad efectiva en la que emerge esta experiencia. Todo ello nos conduce nuevamente a interrogarnos sobre la naturaleza de tal «unidad», pregunta que nos remite necesariamente a uno de los problemas cruciales de la teoría estética contemporánea, es decir, a los límites e identidad de la «obra de arte», cuestión con la que debe de enfrentarse cualquier exposición sobre sus condiciones de posibilidad. Desde el marco fundacional de la estética idealista y de los presupuestos teóricos del Romanticismo alemán hasta la obra inacabada de Walter Benjamin y de Theodor W. Adorno, la teoría estética del siglo XX se ha aproximado a esta relación crítica desde diferentes articulaciones teóricas. Las propuestas contemporáneas expresarán este tránsito en la emergencia de relaciones estéticas desde el *factum* de la lógica aparentemente objetiva de las relaciones formales que construyen los ‘objetos’, prosiguiendo una indagación sobre la génesis del sentido y la naturaleza de la «unidad» en la que aparece el arte como manifestación humana.

Luis Álvarez Falcón
Universidad de Zaragoza
Departamento de Filosofía
falcon@unizar.es