

¿ Por qué, Cómo y Cuándo Hay Arte ?

TIPO DE REFERENCIA: Artículo de Revista
TÍTULO: ¿Porqué, Cómo y Cuándo Hay Arte?
AUTOR: Godofredo Iommi M.
EDICIÓN: Rev. Universitaria N°. 19, PUCCH
PÁGINAS: 8 a 13
CIUDAD: Santiago
AÑO: 1986
COLECCIÓN: Poética
NOTA CONŒTEL: Existe una edición realizada por la Escuela de Arquitectura UCV –Valparaíso 1985– que contiene una veintena de notas referenciales que en la *Revista* no aparecen. Tomamos esa primera versión por considerar las notas ubicatorias para la comprensión de la lectura.

Biblioteca ConŒtel
Colección Poética

[+]]
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL
© Enero 2012

e[ad]
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



Postulemos lo siguiente:

Hay un mal cuadro. Hay un buen cuadro. Pero de los dos uno «es» arte. Se trata de pensar las diferencias o mejor de abrir pistas que permitan ese posible distingo.

Se suele decir que un buen cuadro tiene una correcta disposición de cálidos y fríos. Buena quiere decir que armoniza los pasos de tonos a tonos. Que revela una maestría en el juego de los complementarios. Que su dibujo afina con las entradas y salientes del contorno el aire de los volúmenes y que las «leyes» de composición son usadas diestramente. El mal cuadro muestra deficiencias en esta trama de parámetros. Pero postulemos que el buen cuadro así considerado aún no es arte. Se puede pensar que le falta, al buen cuadro, dar una justa expresión de sentimientos, una emoción que llegue a quien lo vea. No, sigamos postulando que ni aún admitiendo que las tuviera y aún por ser necesarias, sería arte. ¿Por qué, entonces, lo sería? Los antiguos nos dirán que es *Poiesis* sólo cuando manifiesta la Musa, cuando es manifestación de la Musa.

El primer verso del más antiguo libro griego, la *Iliada*¹, comienza diciéndonos:

«Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles».

Por lo demás en la *Teogonía* de Hesíodo² se asiste a la investidura poética que las musas confieren al pastor Hesíodo convirtiéndolo en poeta. Y donde ya se expone la relación de la Musa con el poema es el diálogo platónico *Ion*³. La Musa –la divinidad– se manifiesta en el poeta como posesión o delirio (lo sin mente a-mente o de-mente). Y le sobreviene al poeta cuando literalmente abandona o calza su pie en armonía y cadencia. Así fue el arte griego, de allí nace su pie o medida o mesura. Y tal dicen de sí los poetas. Ellos tienen acceso al jardín de las Musas donde se nutren de miel y leche (frutos elaborados, trasmutados por la naturaleza). Ellos son como abejas de flor en flor, siempre en giro (*tropos*) que es figura. Como canta en la *X Pítica*, Píndaro⁴:

- 1 La *Iliada*. Poema de 24 cantos, obra de la poesía épica, atribuida a Homero.
- 2 Hesíodo. Poeta griego del siglo VII o VI a.C. Nació en Ascra (Beocia). Se le atribuye la *Teogonía* pero se sabe con seguridad que fue autor de *Los Trabajos y los Días*.
- 3 Ion. Poeta y autor dramático de Quiós, contemporáneo de Pericles, murió hacia 422 a.C. Escribió elegías, ditirambos y sobre todo tragedias. Título de una tragedia de Eurípides y un diálogo de Platón.
- 4 Píndaro. Poeta lírico griego nacido en Cinoscéfalos, lugar cercano a Tebas (Beocia), en agosto del año 518 a.C. Desarrolló odas triunfales para los vencedores de los juegos griegos. En el año 498 escribió la primera de ellas, *X Pítica*, para Tesalio Hipócleas.

«La flor de los himnos de alabanza se arroja de un dicho al otro,
como abeja»

El arte o poesía (así le llamaremos) es privilegio musaico y no *Techné* («*all'ò theos autos estín ó lègon*»). Es con la razón arrebatada por la divinidad que el menor de los poetas griegos, Tínico de Calsis⁵, dirá el más bello poema (*Ion* de Platón).

Y el objeto propio del poema no es otro que exponerse lo musaico, a fin de manifestarse así en la palabra o canto. Pero habrá quien no crea en las Musas (aunque yo creo a pie juntillas). Para los no creyentes se puede formular la proposición del siguiente modo: lo propio de la obra de arte no es manifestar ni pensamientos ni sentimientos (todo significado), sino que a través de los que van implícitos en toda palabra o trazo o sonido, manifestar la posibilidad misma de tales posibilidades. Aquello que hace posible las posibilidades ante lo que aún es caótico. El caos es todas las posibilidades que así comparecen (como posibilidades) en su mostrarse o apertura o caos que pro-voca (llama) a cosmos. Las posibilidades constitutivas y no opuestas al cosmos. De hecho cuando las posibilidades se muestran como tales es ya cosmos, al modo como la cabeza por cosmético es rostro, cara, faz. Es la posibilidad misma o trascendencia en cuanto tal, propia del hombre. Es su condición humana. La posibilidad de posibilidades transforma lo que nos rodea, en lo que estamos sumergidos, en meras posibilidades. Que en cuanto son posibilidades se abren a cosmos.

Ese rasgo, trazo, que somos es el que se manifiesta como tal, más allá de los significados, mediante y a través de éstos en el Arte. Sin esa aparición no hay Arte. Digamos que no es ni malo ni bueno el cuadro que lo revela. Está fuera de esos parámetros. No está mal que hoy alguien pinte y muy bien un cuadro impresionista. Será un buen cuadro pero no será Arte. ¿Quiere decir, entonces, que hoy la Musa o la condición humana no se podría manifestar por el impresionismo? Pienso que no se podría. ¿Por qué?, lo veremos en un momento.

Siempre los artistas pensaron así. Dos ejemplos post-griegos. Uno medieval y otro moderno.

5 Tínico de Calcis. En el diálogo de Platón, *Ion*, es nombrado Tínnicos de Cálcide por Sócrates: «... tengamos entendido que no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que están fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca. Tínnicos de Cálcide es una prueba de ellos. No tenemos de él más pieza en verso, que sea digna de tenerse en cuenta, que su *Péan* (oda en honor de Apolo) que todo el mundo canta, la oda más preciosa que se ha hecho jamás, y que como dice él mismo, es realmente «una producción de las musas»...».

En el canto 24 del *Purgatorio*, Dante⁶ se encuentra con Buonagiunta, hijo de Riccomo de Buonagiunta Orbiccioni degli Overardi da Lucca (1296).

Buonagiunta es un buen poeta pero no un artista. Intrigado por el *Estilo Nuevo* de Dante le pregunta cómo se escribe en tal camino.

— Buonagiunta: *Mas dí si veo aquel que afuera
trajo las nuevas rimas comenzando
«Dueñas que tienen intelecto de amor»*

— Dante: *Y yo a él: «Yo soy un que cuando
Amor me inspira anoto y de tal modo
que lo que dicta adentro voy significando»*

— Buonagiunta: *Veo bien como tras vuestras plumas
tras el dictador se van ceñidas
Que en las nuestras, cierto, no sucedió.*

Por otra parte en los comienzos de la pintura moderna, Paul Cézanne⁷, dejó dicho a este respecto, refiriéndose al pintor:

«Toda su voluntad debe callar, él tiene que acallar en sí mismo las voces de todos los prejuicios; tiene que olvidar, hacer silencio para hacer un eco perfecto. La naturaleza de afuera y la de aquí adentro deben interpretarse para perdurar, para vivir con una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte. –Y añade– El artista es sólo un órgano receptivo –pues dice– ... si nuestro la menor debilidad –sobretudo si pienso mientras estoy pintando– si me entrometo, entonces todo se desploma y se pierde».

El arte, con las significaciones indica, antes que nada, la posibilidad misma de significar. Si tal no sucede no hay arte aunque el cuadro sea bueno.

«Cuando pinto –dice Cézanne– veo colores que se ordenan como ellos quieren, todo se organiza, árboles, rocas, casas, por medio de manchas de color. Sólo siguen existiendo colores y en ellos la claridad, el ser que piensa». En el fondo se trata de ritmo. «Mi modelo, mi color y yo tenemos que vivir con el mismo ritmo».

Nunca fue fácil ceñir con un concepto lo que indica la palabra ritmo. El ritmo no se alcanza con una medida o canon a la que se ajusta un motivo.

6 Dante. Poeta italiano, nace en Florencia el 8 de mayo de 1265. Murió en Rávena el 14 de septiembre de 1321. Autor de la *Divina Comedia*.

7 Paul Cézanne pintor francés (1839-1906). Nació y murió en Aix-en-Provence; profundamente influido por Pissarro se unió al grupo impresionista, formando parte de la primera exposición de este movimiento en 1874.

El ritmo es la manifestación de lo discreto en lo continuo y de lo continuo en lo discreto según la cadencia en la que un ser está inmerso. Arquíloco⁸ señala que el hombre es cogido, poseído por el ritmo y no éste por aquél. ¿Pero cómo reconocer la presencia del ritmo o de la Musa o de la condición humana en una obra de arte? Tal ritmo irrumpe, modifica, gira una tradición que a su vez se re-ilumina desde ese quiebre.

«Yo también he sido impresionista, –dice Cézanne– el impresionismo es la mezcla óptica de los colores, es algo que debemos superar».

¿Qué quiere decir superar? Llevar los colores a otro giro, a uno nuevo. «Para el pintor lo único verdadero son los colores. Un cuadro no representa más que colores... Existe una lógica de los colores –*parbleu!*– y el pintor debe obedecerla y no a la lógica del cerebro». Estas palabras de Cézanne valen para cada una de las artes. Y no son de fácil comprensión. Pues la lógica de los colores no es un canon universal sino la que se construye en cada cuadro. Muchos pintores juzgaron que el negro no debía considerarse color y otros en cambio lo incorporaron y hay tantos ejemplos más. Se trata de construir, pues.

«No se debe representar la naturaleza sino realizarla. ¿Por medio de qué? Por medio de equivalentes cromáticos estructuradores» –y Cézanne aún dice refiriéndose a la estructura profunda con que se manifiesta el ritmo– «en la naturaleza todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro». Esta visión pictórica no insiste en el dibujo, deja de lado ese constituyente tradicional. «No es lícito aislar el dibujo del color. Mostradme en la naturaleza algo dibujado. No existe ninguna línea, no existe ningún modelado, sólo existen contrastes».

Y la construcción descubre haciéndose, su propia lógica (de suyo intransferible) pues...

«A derecha e izquierda, aquí, allá, tomo estos matices de color, los fijo, los combino, se forman líneas, se convierten en objetos sin que yo me de cuenta de ello».

No son los motivos o significados los que hacen del arte poesía, ni con mucho. Cézanne es lapidario a este respecto:

«Llegará el día en que una zanahoria que un pintor haya visto con ojos de pintor podrá provocar una revolución».

§ ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?

[p. 4]

8 Arquíloco. Poeta griego lírico y satírico nacido en Paros, una de las islas Cícladas hacia el año 650 a.C. Fue contemporáneo de Tíreo e hijo de Telesicles. Muere durante un combate contra los habitantes de Naxos a manos de un Corax, que fue maldecido por haber dado muerte a un servidor de musas.

Al hilo de tales indicaciones dirá en pleno cubismo Braque⁹.

«La realidad no se revela más que iluminada por un rayo poético –o bien– el pintor no se empeña en reconstituir una anécdota sino construir un hecho pictórico».

En el fondo, los significados, los motivos, en el arte, son el andamiaje con que se construye, pero ya construido las obras aquellas desaparecen.

«El cuadro –dice Braque– está listo cuando se ha borrado la idea. El arte adviene en un filo arriesgado y peligroso, es, en sí mismo la medida, la va descubriendo, construyendo como una traza; no es nueva cifra ni derrame. Es mortal riesgo del equilibrista». «Amo la regla que corrige la emoción. Amo la emoción que corrige la regla».

Braque ilumina con su texto el verdadero sentido de la trasgresión –una suerte de desmesura que trae consigo la propia medida. Pues dice Braque: «Es preciso tener dos ideas, una para destruir la otra» y añade duramente: «El conformismo comienza por la definición».

Cabe ahora otra pregunta. ¿Cuándo acontece el arte? ¿Las circunstancias que entrañan su aparición son determinantes? Sean ellas psicológicas, sociológicas, históricas; a *prima facie*, parecen decisivas. Así lo han pensado y lo piensan la mayoría de los historiadores y de los críticos especializados (¿cabe realmente una historia del Arte? Pues otra cosa es leer el arte como eventual documento histórico).

Sin entrar a un análisis de los diversos modos cómo han sido consideradas las respuestas, estimamos que en su línea más honda pueden discernirse dos momentos. Las respuestas que se fundan en un reconocimiento de la situación o circunstancia y las variables psicológicas consiguientes que afectan al artista para «explicar» sus obras. Y las respuestas que se dan a partir del análisis histórico-social-económico del momento en que se «produce» la obra de arte. *Grosso modo* esas dos líneas generales dan motivo a explicaciones más o menos matizadas o sutiles pero todas apoyadas en tales criterios.

Para este efecto hemos escogido dos autores. El primero es un crítico literario de una gran influencia en la sociedad de su tiempo y cuya pers-

9 Georges Braque. Pintor francés nacido en Argenteuil, cerca de París en 1882; bajo la influencia de la obra de Cézanne inició su etapa cubista. En 1910 abandona la pintura de paisajes para dedicarse a las naturalezas muertas. En 1912 introduce materiales reales (papeles, maderas). Entre sus obras se destacan: *Le Café-Bar*, *La Ciotat*, *Le Comptier*, *L'Estanque*.

pectiva sigue abierta como escuela hasta el día de hoy. Nos referimos a Saint-Beuve¹⁰. Saint-Beuve diseña la teoría del «*milieu*» (el medio) como factor preponderante en la creación y comprensión de la obra de arte. Su fundamento parece sólido, pues dice:

«La literatura no es para mí ni distancia a lo menos separable del resto del hombre y de la organización».

A partir de esa afirmación se abren las vías de análisis que sitúan y explican la obra de arte. Por eso dirá:

«En tanto que no se han dirigido a un autor un cierto número de preguntas y no se las ha respondido...».

No se está seguro de tenerlo entero aun cuando esas preguntas parezcan las más extranjeras a la naturaleza de sus escritos. ¿Qué pensaba de la religión? ¿Cómo le afectaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comportaba ante las mujeres, el dinero? ¿Era rico o pobre; cuál su régimen o su modo de vida diaria? ¿Cuál era su vicio o debilidad? Por cierto que este método fue elogiado por Hipólito Taine¹¹. Ese criterio exógeno a la obra misma será refutado por Marcel Proust¹² en su *Contra Saint-Beuve*. Proust retomará el hilo de Ariadna de la obra de Arte, volviendo a reiterar la voz de los poetas que viene desde los inicios.

«Un libro –dirá Proust– es el producto de otro yo que aquel que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios. Ese yo, si tratamos de comprenderlo, está en el fondo de nosotros mismos tratando de recrearlo... Nada puede dispensarnos este esfuerzo de nuestro corazón».

Hay, según Proust, un error grave en la fundamentación de Saint-Beuve y en todos quienes con mayor o menor juego de perspectivas parten de ese horizonte. Y el error sucede –dice Proust:

«Por no haber comprendido el abismo que separa al escritor del hombre de mundo».

Y, por cierto, Proust fue autoridad en ambas vías. Proust en su réplica no se limita a negar el aserto de Saint-Beuve, sino que expone todo el tránsito

10 Charles Augustin Saint-Beuve. (Boulogne-sur-Mer, 1804 - París, 1869), escritor francés. Miembro del cenáculo romántico, primeramente publicó *Panorama Histórico y Crítico de la Poesía Francesa del siglo XVI* (1828). Se inclinó posteriormente hacia la crítica: *Port Royal* (1840-1859), *Chateaubriand y su Grupo Literario bajo el Imperio* (1861, curso impartido en Lieja) y varias colecciones de artículos aparecidos en las revistas y en periódicos.

11 Hipólito Taine, (Hipólito Adolfo). Filósofo, historiador y crítico francés. Nació en Vouziers (dep. de las Ardenas) en 1828; murió en París en 1893.

12 Marcel Proust. Novelista francés (1817-1922) su obra más importante es *En Busca del Tiempo Perdido*.

propio de la creatividad desde el origen a su manifestación. Hasta él llega el eco que como antorcha se pasan a través del tiempo los artistas. Proust toma uno de los sentidos del alma, el oído, que requiere sea fino y justo y describe la peripecia de ese don en la construcción de la obra.

«Pero ese don –se dice a sí mismo el autor– no lo he empleado y de tiempo en tiempo, ese como descubrir un lazo hondo entre dos ideas, dos sensaciones, lo siento siempre vivo en mí, mas no fortificado sino debilitado y muerto. Sin embargo, cuando ya no tengo más ideas en la cabeza ni fuerzas, ese yo que reconozco, a veces percibe lazos entre ideas como sucede a veces en el otoño cuando ya no hay flores, ni hojas y uno siente entonces en los paisajes, los acordes más profundos. Y ese muchacho que así juega en mí, sobre las ruinas, no necesita ningún alimento, se nutre simplemente del placer que la visión de la idea que descubre le da, él la crea, ella lo recrea, él muere pero una idea lo resucita, como esas simientes que interrumpen su germinación en una atmósfera muy seca, que están muertas, pero que un poco de humedad y de calor es suficiente para hacerlas renacer... el tiempo que él vive su vida, no es sino un éxtasis, una felicidad».

Las explicaciones de la obra, por factores ajenos a su íntima construcción pueden ser coherentes, lógicas y calmar las inquietudes sin respuesta que la obra suscita en quien la recibe, pero no son sino paliativos conformistas. De hecho se ha dicho y se dirá aún más sobre la sonrisa de *La Gioconda*¹³ pero su ser pintura no se agota ni se deja indicar con razones que iluminen las circunstancias, la psicología ni la técnica pictórica que rodearon y tuvo el autor.

Otra corriente más moderna y aparentemente más científica y por eso más convincente resulta del planteo de Carlos Marx¹⁴. En la *Introducción General a la Crítica de la Economía Política* (1857), Marx se ocupa especialmente, en unos párrafos, de la obra de arte. En un momento dado abre líneas de trabajo para la crítica marxista (o las influenciadas por el marxismo) anotando lo siguiente:

«Para ciertas formas del arte, la epopeya, por ejemplo; se llega hasta reconocer que no pueden ser producidas ya más en la forma clásica en la que hicieron época, desde que la producción del arte hace su aparición en tanto tal; se admite así que en la propia esfera del arte tales creaciones insignes no son posibles sino que en un estado poco desarrollado de la evolución del arte».

§ ¿Por qué, Cómo y Cuándo hay Arte?

[p. 7]

13 *La Gioconda*. Obra de Leonardo da Vinci (hacia 1503-1506). Medidas: 97 x 53 cm.

14 Carlos Enrique Marx. Socialista y filósofo alemán, fundador de la *Asociación Internacional de Trabajadores*.

Se explicita aquí la relación directa de una forma artística con el desarrollo de su evolución. El arte, como la sociedad, es visto en una perspectiva evolucionista y muy probablemente a Marx le cae de Hegel¹⁵ ese tipo de desarrollo. En seguida añade:

«Si esto es verdad en cuanto a las relaciones de los diversos géneros del arte en el interior del dominio del arte mismo, no es de extrañar que sea igualmente verdadera la relación de la esfera artística en su conjunto con la evolución general de la sociedad».

Y aquí ya precisa, deduciendo de su anterior aserción la segunda, el vínculo entre obra y evolución de la sociedad. ¿Qué significa en Marx la evolución de la sociedad? Según las reglas del materialismo dialéctico visto en el materialismo histórico, el factor determinante en la transformación evolutiva de una sociedad es el modo de apropiación de los medios de producción vigentes en dicha sociedad. Ese es el motor impelente, determinante del proceso. Es la estructura que rige los hábitos, las ideas, los sentimientos y los frutos que en ese período histórico florezcan. Pero Marx, en su estilo penetrante, no reduce todo a una nueva relación biunívoca entre modo de apropiación de los medios de producción y obra de arte. Advierte que la «sola dificultad es la de formular una concepción general de esas contradicciones». Y en esta brecha se empeñó la crítica mayoritaria de nuestro siglo, ya en forma directa y militante o indirecta, es decir, ante la que había en última instancia que justificarse. Pues Marx señala con agudeza:

«En lo que concierne al arte se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están en modo alguno en relación con el desarrollo de la base material, que es como el esqueleto de la organización...».

Por cierto, que muchos críticos anti-comunistas no abandonan el principio de Marx sino que simplemente le cambian de signo, se vuelven simétricos de lo que pretenden separarse y en el fondo operan con el mismo criterio. Así también los historiadores. Pero Marx era, por momentos, también más que sí mismo. Por momentos le preocupa la búsqueda científica en el juego más amplio que el ceñido por objetivos políticos. Y toca a fondo, casi como una exclamación, que es el tono del párrafo, la cuestión. Nunca más volvió sobre este punto específico. Su alienación a la economía y a la revolución consiguiente lo silenció. He aquí lo que dice, reconociendo el enigma (para él) de la obra de arte.

«Pero la dificultad no está en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad

15 Jorge Guillermo Federico Hegel. Nace en 1770 y muere en 1831. Filósofo alemán, sucesor de Fichte en la cátedra de filosofía de Berlín. Su filosofía o *hegelianismo* es una consecuencia de las doctrinas de Kant, Fichte y Schelling. Obra principal: *La Ciencia de la Lógica*.

hela aquí: ellos nos procuran todavía un gozo artístico, y en ciertos aspectos, nos sirven de norma, nos son un modelo inaccesible».

(*Obras Completas*, La Pléiade, Gallimard, pag. 265-266).

Toda la crítica sutil de Lukács¹⁶, Emrich, Löwenthal, Hause, pasado por la excesivamente grosera de Goldmann¹⁷, hasta el indisimulable determinismo replegado en Sartre¹⁸, lleva como clave la relación última entre el modo de apropiación de los medios de producción (sociedad) con la obra de arte. Y desde Walter Benjamin¹⁹ a un Adorno caben las palabras de este último cuando en un intento de ennoblecimiento existencial del arte lo convierte en mero desmitificador de valores opresivos:

«... las obras de arte se fundan en enigmas que el mundo organizado propone para engullir a los hombres; el mundo es la esfinge, el artista su Edipo ciego y las obras de arte semejan a la sabia respuesta que precipita la esfinge en el abismo».

Philosophie der Neuen Kunst, 1955.

Este tipo de crítica se apoya en teorías del lenguaje al par que en el trans-fondo marxista. La lingüística, a partir de Chomsky²⁰, opera en la desmitificación del lenguaje según la perspectiva del discurso del poder que implica todo discurso, al par que con las estribaciones psicoanalíticas trata de desnudar la libido y sus pliegues.

En la década del 60 se aglutina ese esfuerzo teórico en la revista *Tel Quel*, que cubre desde Georges Bataille²¹ y el erotismo, a Derrida²² pasando por

- 16 George Lukács. (Budapest, 1885 - ibid, 1971), filósofo y crítico literario húngaro, teórico del marxismo: *Historia y Conciencia de Clase* (1923), *Existencialismo o Marxismo* (1948), *La Destrucción de la Razón* (1955), etc.
- 17 Lucien Goldmann. (Bucarest, 1913 - París, 1970), filósofo francés. Marxista, discípulo de Lukács, aplicó a la literatura un método de sociología dialéctica: *El Dios Escondido* (1956, sobre Pascal, Racine y el jansenismo), *Por una Sociología de la Novela* (1964).
- 18 Jean Paul Sartre. (París, 1905 - ibid, 1980) filósofo, novelista, ensayista y dramaturgo francés. A su primera obra *La Imaginación*, siguió *Lo Imaginario*, *El Ser y la Nada*; realizó obras de teatro y fundó la revista *Les Temps Modernes*.
- 19 Walter Benjamin. (Berlín, 1892 - Port-Bon, 1944), filósofo, crítico y ensayista alemán; uno de los principales teóricos de la Escuela de Francfort. Ente sus obras: *Mito y Violencia*, *Poesía y Revolución*, *Ensayo sobre Brecht*.
- 20 Noam Chomsky. Lingüista estadounidense (n. Filadelfia, 1928). Se le considera el fundador de la gramática generativa-transformacional, esbozada en su tratado: *Estructura Lógica de la Teoría Lingüística*. Autor también de *Lingüística Cartesiana*, *Aspecto de la Teoría de la Sintaxis*.
- 21 Georges Bataille. Escritor francés (Billom, 1897 - París, 1962). Autor de ensayos: *La Experiencia Interior*, *La Literatura y el Mal*, y novelas: *El Azul del Cielo*.
- 22 Jacques Derrida. (n. El-Brar, cerca de Argel, 1930 - París, 2004). Filósofo francés. Su estudio de los creadores modernos (Mallarmé, Artaud, Bataille, Joyce, Husserl, Heidegger, etc.), acabó por convertirse en una crítica de la metafísica clásica: *Diferencia y Repetición* (1967), *Glas* (1974).

Althusser²³ y Roland Barthes²⁴. La descripción de los mecanismos de placer y el dinamismo social como prueba del encanto o fascinación del arte no pueden silenciar la exclamación del propio Marx que califica al arte griego, lisa y llanamente de «modelo inaccesible». Fuente de placer, más allá de cualesquiera circunstancia histórica. Una afirmación semejante desliga la posible causalidad histórico-psicológico de la obra de arte.

La obra de arte es un modelo de la manifestación del ritmo, no de la armonía, que posee el ser humano. Emerge aquí o allá como una transgresión que indica por una parte su vínculo con lo instituido, al que modifica, y por otra su autonomía, por cuanto cada obra se autosustenta con su lógica peculiar. Estas cadencias del trazo que manifiesta al par lo continuo y lo discreto fue aprehendida por Nietzsche²⁵ contemplando a Heráclito²⁶:

«Un devenir y un perecer, un construir y destruir sin justificación moral alguna, eternamente inocente, sólo se dan en este mundo en el juego del artista y del niño. Y así como el niño y el artista juegan, juega eternamente el fuego, eternamente vivo, construye y destruye inocentemente y este juego lo juega el *aeon* consigo mismo. Transformándose en agua y tierra, construye como el niño castillos de arena a la orilla del mar, edifica y derriba; de tiempo en tiempo, vuelve a comenzar el juego. Hay un momento de saciedad; luego le acomete de nuevo la necesidad, como al artista le obliga la necesidad de la creación... De este modo contempla el artista el mundo, el esteta, es decir, el hombre que en el artista y en el nacimiento de la obra de arte ha visto cómo la lucha de la pluralidad puede implicar leyes y derechos, cómo el artista se muestra contemplativo sobre y en la obra de arte, cómo la necesidad y el juego, la contradicción y la armonía se pueden aunar para la producción de la obra de arte».

Y así nos parece.

- 23 Louis Althusser. (Birmandreis, 1918 - Yvelines, 1990). Filósofo francés, teórico del marxismo, importante bajo el punto de vista epistemológico. Sus obras: *Leer el Capital* (1965, obra colectiva); *Lenin y la Filosofía* (1969), *Elementos de Autocrítica* (1974).
- 24 Roland Barthes. Ensayista y lingüista francés (Cherburgo, 1915 - París, 1980). Autor de *El Grado Cero de la Escritura*, *Ensayos Críticos*, *Elementos de Semiología*, etc.
- 25 Federico Nietzsche. Filósofo alemán, nace en 1844, estudió en Leipzig. En 1871 compuso su primera obra fundamental *Die Geburt der Tragodie Aus Dem Geiste der Musik*. Muere en Weimar en el año 1900.
- 26 Heráclito. Exégeta de Homero, escribió exponiendo a Homero en forma alegórica y atacando a Platón y Epicuro por no haber entendido a Homero. Escribió una obra titulada *El Universo* dividida en tres partes: física, teología y política. Se conservan 130 fragmentos.

Índice de Autores

- A
Adorno, Theodor W. 9
 Philosophie der Neuen Kunst 9
Althusser, Louis 10
- B
Barthes, Roland 10
Bataille, Georges 9
Benjamin, Walter 9
Braque, Georges 5
- C
Cézanne, Paul 3 4
Chomsky, Noam 9
- D
Dante 3
 Divina Comedia 3
 Purgatorio 3
da Vinci, Leonardo
 Gioconda, La 7
de Calsis, Tínicio 2
Derrida, Jacques 9
- G
Goldmann, Lucien 9
- H
Hegel, Friedrich 8
Heráclito 10
Hesíodo 1
 Teogonía 1
Hipólito Taine 6
Homero
 Ilíada 1
- L
Löwenthal, Leo 9
Lukács, George 9
- M
Marx, Karl 7 8 10
 Introducción General a la Crítica de la Economía Política 7
- N
Nietzsche, Friedrich 10
- P
Píndaro 1
 X Pítica 1
Platón 2
 Ion 1 2
Proust, Marcel 6 7
 Contra Saint-Beuve 6
- S
Saint-Beuve, Charles Augustin 6
Sartre, Jean-Paul 9