

Obra de Arte y Experiencia de lo bello

Radoslav Ivelic K.

RESUMEN

El distanciamiento paulatino y, finalmente, el divorcio entre arte y belleza, que se hace presente en las expresiones artísticas contemporáneas, demuestran la crisis espiritual de la sociedad actual, que se refleja tanto en el artista como en el apreciador. Lo bello ha sido substituido por otros conceptos, que no han podido llenar el vacío que se advierte en el hacer creativo. Las posiciones erróneas sobre la esencia de la belleza son también otro factor que contribuye a mantener esta situación. A través de los conceptos de *tekhne*, *ludus* y *sýmbalon* este estudio busca realizar distinciones en el modo del hacer creativo y presentar una teoría que contribuya a comprender que lo bello nace en cada obra de arte auténtica, de una manera nueva, irrepetible e inseparable de su significancia.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio intenta presentar algunos rasgos fundamentales de un problema complejo y controvertido: el paulatino distanciamiento que viene experimentando la relación entre lo bello y el hacer artístico, y el énfasis con que algunos sectores de la crítica de arte subrayan este hecho, para validarlo como una manifestación positiva. Esta escisión suele ser fun-

ABSTRACT

The gradual distancing of the concept of beauty from that of art and their final separation which is characteristic of most contemporary works of art are a reflexion of the spiritual crisis experienced by the society that produces them. The concept of beauty has been replaced by other concept which have been unable to fill the empty spaces caused by the absence of beauty. Wrong conceptions about the essence of beauty also contribute to reinforce this situation. This work intends to establish certain distinctions in the creative process through the concepts of "tekhne", "ludus" and "sýmbalon" and to propose a theory that will contribute to create the capacity to understand that the beautiful emerges in every work of art, in a new way, a unique creation, and inseparable from its significance.

damentada a partir del desborde de la energía creadora del artista, que rompe moldes, rejas, murallas, liberada de ontologismos que pretenden fijar al ser como algo inmóvil, quieto, rotundo, sin cambios. La belleza, considerada como un valor inmutable, trascendente, alejada de las vicisitudes del estar-en-el-mundo, queda encerrada en la trastienda de los artículos pasados de moda, para dar paso al arte experimental, a la estética de la acción, de

lo instintivo, del descuido, del azar, de lo fragmentario, del feísmo.

¿Cómo se explica este radical cambio de actitud?

La respuesta supone una serie de coordenadas que excede las posibilidades de ser abordadas dentro de los límites de extensión de un artículo. Sin embargo, es posible señalar, al menos, algunas líneas que permitan dibujar un perfil básico.

A partir de fines del siglo pasado surge una pérdida de confianza en la civilización occidental y en la racionalidad humana que le había impreso su sello. Las desigualdades sociales, cada vez más contrastadas, y las dos guerras mundiales que ha soportado nuestro siglo; la pérdida de una visión teleológica trascendente en relación al destino del ser humano; el descubrimiento de fuerzas subconscientes, ocultas y poderosas, que entran en pugna con la consideración del hombre como un ser que gobierna su propio yo; la consideración del hombre como un ser acosado por la soledad y la angustia, arrojado al mundo, que viene de la nada y va a la nada, son algunas pinceladas que permiten abocetar la crisis espiritual de nuestros tiempos.

Esta crisis conlleva una disociación entre los miembros de la sociedad: sin altos ideales que los unan, sin una visión trascendente de la vida, los lazos sociales se vuelven superficiales, efímeros, pragmáticos. Y puesto que el artista tiende al inconformismo, a ridiculizar, a denunciar los males de una sociedad, es fácil comprender el divorcio que actualmente existe entre el quehacer artístico y la sociedad contemporánea.

Las temáticas del arte contemporáneo, el desfile acelerado de sus "ismos", los medios de expresión, que golpean con

su inusual estructura los moldes perceptuales estatuidos, provocan una profunda extrañeza en el apreciador. El arte ya no se presenta como un motivo de fruición, de goce, de contemplación, sino como un mundo con el que cuesta enormemente identificarse. Así, la sociedad tiende a la indiferencia frente la obra de arte, contentándose con los pseudovalores estéticos de la comunicación de masas, ante los cuales no necesita esforzarse para comprenderlos, ni le solicita un afinamiento de la sensibilidad; basta, cuando más, con el sentimentalismo superficial del kitsch.

El resultado de este estado de cosas es la proclividad del artista a identificar su quehacer creativo con una expresión de protesta, como búsqueda de reacción, como tratamiento de shock ante la indiferencia y frialdad del público. De esta manera, la producción artística se vuelve más circunstanciada y, en consecuencia, más efímera. En cierto modo, el artista, al sentirse frustrado y aislado, renuncia a la obra maestra, renuncia a la búsqueda de un arte trascendente y privilegia un feísmo a ultranza. Paradojalmente, el artista quiere dar muerte al arte, no a la manera proclamada por Hegel, sino -según señala Gianni Vattimo- "como una especie de suicidio de protesta contra el kitsch y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia a un bajo nivel (...); el arte se da como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello" (Vattimo, 1990:53).

2.- LOS RELEVOS DE LA BELLEZA

"Lo bello" es una expresión casi excluida del vocabulario habitual de la crítica de arte o, al menos, muy disminu-

da frente a otros términos tales como "gesto creador", "acción creadora", que se conectan con lo *ergonómico*, es decir, con la actividad motriz (Dorfles, 1970). Es precisamente lo *ergonómico* la raíz formativa de una buena parte del arte contemporáneo (action painting, tachismo, acción de arte, happening, teatro del contacto, etc).

A partir de esta postura frente a la creación artística, se ha privilegiado la espontaneidad a ultranza, la indefinición estructural de la obra, el azar y el indeterminismo, como características de la creatividad. De aquí a crear obras con signos vacíos para que los llene a su antojo el apreciador no hay sino un paso que, como sabemos, fue dado por muchos artistas: la auténtica actividad creadora queda substituida por una técnica que no se compara con la profunda dificultad que le sale al paso al creador, cuando hace brotar un sentido revelador, de una estructura irrepetible.

Junto a lo *ergonómico*, la consideración del arte como *fenómeno semiótico* ha contribuido a desplazar a la belleza como centro del hacer creativo. El arte es significación, sin duda, y esta premisa ha servido para hacer girar la creatividad sobre la base del concepto de lenguaje, especialmente sobre el modelo de la comunicación lingüística. El arte se identifica, a partir de esta postura teórica, por su enorme capacidad para producir *información*. Pero en el arte lo que interesa es la calidad de la información, más que su cantidad. Creemos que al estudiar el arte como fenómeno semiótico, la crítica de arte ha formalizado métodos altamente analíticos, apertrechados con un vocabulario especializado que permite adentrarse en los estratos significativos de una obra; pero al privilegiar una cientificidad rigurosa, estos métodos tienden a olvidar que la irradiación de sentido de una obra de

arte surge de la intuición, para la cual los métodos comprensivos son más eficaces que los analíticos. No pocas veces estos modelos semióticos son incapaces de traslucir la esencialidad significativa de la creación artística; su interés se centra en otras significaciones, anejas, que no surgen de la estructura irrepetible, verdaderamente *creadora*, sino de estructuras preexistentes, que el artista modifica, transforma (psicológicas, sociológicas, ideológicas, etc.).

Otro substituto de la belleza está presente en los modos de expresión *pseudoartísticos* de nuestra sociedad contemporánea. Nunca, como en nuestra época, se había confundido tanto la belleza, con sus imágenes distorsionadas por las expresiones "beat" y "punk", por los megaeventos, por la propaganda, por el kitsch, por los concursos de "belleza" valga la redundancia-, por los salones e institutos de "estética" -que debieran llamarse de "cosmética", si con eso no se rebajara también el sentido profundo que la palabra "cosmos" tiene, dentro de la visión griega, como expresión del orden universal.

El pseudoarte contemporáneo carcome el verdadero sentido de la experiencia estética; erosiona la sensibilidad del ser humano y debilita la capacidad de su imaginación simbólica: el inconsciente, el mito, el rito, la religión, las artes, que son fuentes de imágenes simbólicas, quedan degradados por el pseudoarte, impidiendo o distorsionando una visión trascendente del ser humano.

La crisis del medio ambiente, ¿no encuentra, acaso, en parte, su explicación, en el grado de insensibilidad de nuestra sociedad, frente a la belleza de la naturaleza? (R. Ivelic, 1994).

Para terminar este acápite, no

podemos dejar de lado la mención de una de las más graves distorsiones de la crítica de arte: nos referimos a la crítica especializada de los medios de comunicación social. ¿No son muchos de estos críticos, complacientes y superficiales, cómplices de la baja calidad estética de los productos de dichos medios?

3.- LA BELLEZA, ALGUNOS PREJUICIOS

En nuestra introducción afirmamos que la belleza ha sido desterrada de la obra de arte, entre otras consideraciones, por ser culpable de ontologismo. Se parte de un falso principio, establecido por antinomias irreductibles, tales como “lo permanente-lo transitorio”, “lo inmutable-lo mutable”, lo trascendente-lo inmanente”, y se establece que lo bello pertenece a lo permanente, inmutable y trascendente, como si la belleza no tuviera poder para iluminar lo transitorio, lo mutable, lo inmanente.

Llevando este falso principio a la historia del arte, tendríamos que el arte bizantino, el canto gregoriano y la estatuaria egipcia serían expresiones de la belleza artística, mientras que el arte impresionista, en cambio, por estar relacionado con una visión temporal que privilegia lo fluente, lo cambiante, el instante, no tendría posibilidad alguna de expresar belleza en sus obras. ¿Qué podríamos pensar de esta afirmación, frente a las obras de Monet y Renoir, o Debussy en el caso de la música, o Medardo Rosso en el plano de la escultura?

¿Cómo tendríamos que evaluar, por otra parte, el expresionismo abstracto de Pollock, con su “action painting”? ¿Por qué la obra de este autor permanece, mientras que otras escrituras “espontáneas” de tantos autores, han sido borradas por el tiempo?

El arte bizantino, el canto gregoriano, la estatuaria egipcia, el impresionismo y el expresionismo abstracto son diferentes, porque muestran distintas visiones del hombre; pero los medios de expresión utilizados son los que se vuelven obra de arte, en perfecta concordancia con el pensamiento de cada época. Estas obras nos revelan, además, un substrato *ahistórico*, que sobrevuela las obras mencionadas, y que pone la nota de trascendencia, propia de lo bello. Esta trascendencia está en el modo de hacer del artista, en su capacidad creativa y no en la temática en cuanto tal, ni en los principios programáticos de cada movimiento artístico. Es posible crear belleza incluso en obras que aparentemente desechan todo principio de estructuración; las teorías de los artistas quedan superadas por su mismo hacer, cuando la imaginación creadora se encarga de guiar sus producciones.

En general, podríamos decir que frente a lo bello todavía se piensa en que su esencia está en la razón, considerada a la manera de un orden inteligible, del cual se desprende el orden, la proporción, la armonía. Sólo aquellos procesos mentales que están a nivel de lo consciente son privilegiados, a partir de esta posición, que, por supuesto, no entiende el sentido profundo de “cosmos” que tenía el pensamiento griego, como ya lo insinuábamos más arriba.

Un importante sector del arte del siglo XX ha buscado nuevas vías para expresar el modo de sentir al hombre y al mundo. Estos nuevos caminos parecieran transgredir el “cosmos” artístico. Recordemos, al respecto, cómo el Dadaísmo y luego el Surrealismo sentaron las bases de una modalidad que busca la espontaneidad y el azar, para recuperar el material sumergido en el inconsciente.

Sin duda el artista es capaz de establecer un diálogo con los estratos que difícilmente acceden a la conciencia y, de este modo, el arte ha podido penetrar en los misterios de la persona humana. Pero cuando en el arte entra el material del inconsciente, no estamos pensando en las teorías freudianas, sino en contenidos que, normalmente, son difíciles de que afloren al consciente. El arte surrealista encontró, en sus más logradas expresiones, un modo de diálogo entre lo consciente y lo inconsciente, que aportó nuevas técnicas y temáticas, y una mejor comprensión del hombre contemporáneo. En tales casos, la obra de arte supone un control de la imaginación creadora, para convertirse en expresión artística reveladora y, consecuentemente, en expresión de belleza. Basta recordar a Roberto Matta, pintor chileno surrealista, cuya obra nos muestra un tiempo y espacio contemporáneos, llenos de sugerencias.

Esta postura nos permite comprender el porqué hay auténtica y dramática belleza en el "Guernica", de Picasso, gracias al valor trascendente que alcanza el dolor humano en sus crispadas figuras; como también hay auténtica belleza en la desgarrada desolación y búsqueda de lo humano, en "Residencia en la Tierra", de Neruda.

En rigor, cada auténtica obra de arte crea belleza, irrepetible, impredecible. El problema, por lo tanto tienen otras raíces. La belleza hay que entenderla como una irradiación del espíritu sobre lo sensible. Irradiación que, debido a la creatividad humana, puede transfigurarlos, sublimarlo todo, hasta los materiales más humildes, así como los aspectos más chocantes, más desagradables y repulsivos de la realidad. Como dice Rodin, "entre las cosas reales se denomina feo a lo que es deforme, lo que sugiere la idea de la enfermedad, de la debilidad, del sufrimiento, lo

que es contrario a la regularidad, que es signo y condición de salud y fuerza.: un jorobado es feo, un patizambo es feo, la miseria en harapos es fea. Mas, cuando un gran artista o un gran escritor se apoderan de una o de otra de estas fealdades, instantáneamente las transfigura con un golpe de su varita mágica y hace de ella una belleza; se trata de alquimia, de hechicería (...). En arte es feo todo lo que es falso, todo lo que sonríe sin motivo, lo que es amanerado (...), todo lo que es ostentación de la belleza y de la gracia, todo lo que miente" (Rodin, 1911).

4.- LA BELLEZA, OCULTAMIENTO Y REVELACIÓN

Pensamos que no se puede resolver el problema de la naturaleza de lo bello, si no se intuye, si no se manifiesta a nuestra percepción, la insondable profundidad del ser. ¿Por qué una puesta de sol nos deja absortos? ¿Por qué nos extasiamos con la visión de las flores? ¿Por qué contemplamos, maravillados, la imponente grandeza de la cordillera?

Nuestra experiencia nos dice que una cosa es la cáscara superficial de los seres, y otra su constitución profunda. Por algo la Filosofía tiene entre sus filosofemas principales el concepto de "ser", y trata de indagar en su constitución profunda, o trata de negarla. De manera análoga, la experiencia estética verifica que hay dos niveles de ser en la obra de arte: una *estructura superficial*, que se manifiesta a nuestra percepción habitual, y una *estructura profunda*, que se aparece sólo a la intuición estética.

Entre estas dos estructuras no hay ruptura: la estructura superficial alcanza, de pronto, gracias a la intuición estética, el nivel de estructura profunda. Es como si una pintura envejecida por la pátina del

tiempo, de pronto recuperara su brillo y transparencia original. Es en este acto que se da la revelación: la belleza es conocimiento simbólico de los sentimientos humanos, intuitivos en un símbolo concreto (Kupareo, 1964). Por esto, no se trata de experimentar, simplemente, los sentimientos, sino que el artista nos presenta lo que sabe del sentimiento (Langer, 1966). Y este conocimiento es tan profundo, que se constituye en una *revelación* inagotable: cada vez que volvemos a entrar en contacto con una misma obra de arte sentimos que algo nuevo se nos revela y que, al mismo tiempo, algo se nos oculta; este *ocultamiento* es, a la vez, otro eslabón que, mientras más nos compenetramos con la obra, nos lleva a ampliar las instancias de lo revelado, para así continuar la cadena con una nueva fase de ocultamiento y revelación, indefinidamente.

Esta potenciación significativa demuestra que lo bello es un valor del espíritu humano, y que la hazaña del artista está en su capacidad de encarnar, de concretar las realidades invisibles, en realidades visibles (Kupareo, 1964). Para hacerlo, debe lograr una tensión entre lo espiritual y lo sensible tan grande, que la unión entre los extremos se logra sólo con un carácter de *arrealidad*: el arte no es real ni irreal, más bien podemos decir que en el ser artístico hay fantasía, pero, a la vez, en la fantasía misma hay realidad; o, al revés, hay realidad, y en la realidad misma, fantasía. Pero todo esto no se da como una mezcla o suma, sino como un nuevo ser irreplicable (R. Ivelic, 1979).

La *arrealidad* artística consiste, en consecuencia, en un *aparecer*. Una aparición que flota entre el ser y el no-ser (Hartmann, 1957). Una aparición que dura sólo mientras nuestra percepción habitual deje traslucir la percepción estética y, con ello, el ser profundo de la obra. Des-

aparecido ese instante casi mágico, la obra nos restituye al mundo habitual y al velo que cubre lo invisible. Es la instancia con que el espectador poco advertido mira el "Guernica" de Picasso, como si fuera un conjunto de mamarrachos, de caricaturas deformes; y donde el lector superficial de "Residencia en la Tierra", de Neruda, encontrará una escritura críptica, sin ilación lógica, como un torrente de imágenes espontáneas y azarosas, surgidas de una técnica surrealista.

Más adelante, volveremos nuestra mirada sobre los conceptos expuestos.

5.- LAS ESTANCIAS HACIA LO BELLO

Si consideramos la belleza como la culminación de la experiencia estética, es posible articular una terminología que nos permita precisar mejor sus rasgos esenciales, su modo de aparecer en la obra de arte.

Cuando se trata de determinar el ámbito del arte, suele hacerse la tradicional diferenciación entre obra *artesanal* y obra *de arte*. (Collingwood, 1960; Estrada, 1988; Aspe, 1993). A estos dos modos de hacer del hombre, debe agregarse otro ámbito: la *ornaméntica* (Kupareo, 1964: 29-31; 1983: 9-12)

Artesanía, ornaméntica y obra de arte (en el sentido estricto del término en este último caso, es decir, obra bella) tienen rasgos comunes. Proponemos, en primer lugar, tres palabras para designar al autor de cada una de las categorías mencionadas: *artesano*, *artífice*, *artista*. Hay una misma raíz (art-), presente en estas tres denominaciones, que nos permite desarrollar un planteamiento teórico, basado en tres conceptos que acuñamos, correlativamente, de la siguiente manera: *tekhne*

(el hacer estético del artesano), *ludus* (el hacer estético del artífice) y *símbalon* (el hacer estético del artista que crea belleza).

No siempre es fácil separar en forma clara y absoluta estas categorías, pero podemos afirmar, como premisa general, que el *símbalon* supone la presencia del *ludus* y de la *tekhne*; el *ludus*, a su vez, implica la presencia de la *tekhne*, y ésta la presencia de la técnica.

Pasemos, ahora, a explicitar los conceptos.

a) *Artesanía, técnica y tekhne.*

La obra artesanal tiene una finalidad práctica: *saber hacer algo que sirva para*. El artesano necesita de la técnica, la cual puede ser enseñada a través de un proceso de adiestramiento; hablamos entonces de la habilidad del artesano para realizar su trabajo y distinguimos su trabajo del de otros, por su durabilidad y funcionalidad. Hasta aquí la obra artesanal nada tiene que ver con lo que llamamos estético, ni con un quehacer emparentado con lo artístico. La artesanía adquiere esta calidad cuando se hace presente la *tekhne*, que definimos como el "alma" de la obra artesanal.

"Técnica" proviene del griego "*tekhne*", pero dentro de nuestra nomenclatura utilizaremos esta última para expresar un saber hacer que implica una sabiduría y amor por lo que se hace, una *factura estética* que confiere al material con el que se trabaja un esplendor, una irradiación que engendra, junto a la *forma útil*, una *forma estética* que sobrevuela lo meramente práctico, para dar origen a la contemplación, a un percibir por percibir, que es la puerta de entrada a lo estético.

Un ejemplo de esta diferencia

entre técnica y *tekhne* nos lo ofrece la artesanía de Pomaire: la técnica permite hacer objetos útiles tales como platos, maceteros, cántaros, ollas, pailas, etc. Pero, desgraciadamente, son pocos los artesanos que, en la actualidad, conservan las antiguas tradiciones que le daban a los objetos ese acabado propio de la *tekhne*, que hace que la greda manifieste toda su riqueza como materia sensible y la connaturalidad que existe entre aquella y el tipo de objetos que se manufacturan en el pueblo que comentamos.

Esta espiritualización de lo material es la primera nota estética de la artesanía. Por esto es penoso ver lo que ocurre con Pomaire en la actualidad. Hace algún tiempo leímos un artículo periodístico, titulado "Pomaire se muere de feo": es un acertado epígrafe para hacernos tomar conciencia que la greda queda degradada cuando se la pinta de plateado o de dorado, para imitar recipientes de plata y oro, como actualmente verificamos en ese pueblo artesano, que antes era tan grato visitar. La clase de objetos que se realizan ahora adoptan las formas de la iconografía contemporánea, engendradas por la comunicación de masas, relegando a un segundo plano a las formas tradicionales, tan propicias a las características de la greda. ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, hacer un Pato Donald o un Ratón Mickey, con la tierra que sirve para hacer los recipientes primordiales del hombre, que le sirven para comer, beber y plantar?

Sentimos que se ha roto un vínculo tradicional, que degrada a la artesanía pomairina.

Para concluir, agreguemos que, de alguna manera, todos, aunque sea en un grado modesto, concretamos algo de *tekhne* en nuestra vida diaria: cuando nos preocupamos de que nuestra casa luzca

pulcramente, cuando pulimos un objeto de plata para restituirle su brillo, cuando limpiamos con esmero las hojas de una planta para devolverles su color natural, su textura, sus nervaduras, sentimos, a través de todas estas actividades, que una suave luz de tekhné ilumina nuestro hogar.

b) *Ornaméntica, juego y ludus.*

Una segunda estancia hacia lo bello lo situamos en un "saber hacer" más liberado de la función práctica que en la artesanía, o incluso totalmente liberado de cualquier estructura de valor instrumental. En la ornaméntica, que no debemos confundir con el adorno, que es algo puramente exterior, se hace presente una tekhné a la cual se le integra el *ludus*.

Ludus, término que viene del latín y que significa "juego" En nuestra nomenclatura, el ludus es el alma de la ornaméntica, que consiste en un jugar estéticamente con las imágenes; pero no todo juego es estético. Las formas a que da origen la ornaméntica se basan en los medios de expresión que surgen del hacer estético: jugar con palabras, sonidos, líneas y colores, volúmenes, movimientos corporales, movimiento de fotogramas, en fin, todo ese universo que sumerge al ser humano en un disfrute espiritual estético, en un recreo del espíritu, que deja afuera las necesidades de la actitud práctica y los raciocinios discursivos de la actitud teórica.

En la ornaméntica, el ludus, al liberar nuestro entendimiento y sensibilidad, se hace presente a través de categorías tales como lo bonito, gracioso, pintoresco, armónico, estilizado, expresivo, que, gratuitamente, se presentan a nuestra percepción, pleno de sugerencias, de libres resonancias espirituales, rescatando nuestra vida de lo informe, de lo prosaico, de

las rigideces de la seriedad y de la obligación (cfr. Huizinga, 1943).

También el artesano, junto a la tekhné, utiliza el ludus, rescatando al objeto práctico, de sus características puramente utilitarias.

El ludus proporciona una experiencia fundamentada en el equilibrio, la proporción, el ritmo, la unidad en la variedad, con lo cual la ornaméntica puede incluir toda una gama de contrastes y matices que el artífice convierte, finalmente, en una percepción estética fluida, integrada y totalizadora.

Son estos ritmos y armonías, tan necesarios para encontrarnos con nuestro propio ritmo y armonía interior, los que podemos ejemplificar a través del concierto "La Primavera", de Vivaldi. En él encontramos, elevado a un *ludus* finísimo, los sonidos de la naturaleza: pájaros, tormenta, rumor del viento en las frondas y murmullo de los arroyos. Obviamente son sonidos llevados a una forma estética y que, por eso mismo, no se pueden encontrar, tal cual, en la misma naturaleza. La actividad transfiguradora de Vivaldi nos permite oír, musicalmente, una naturaleza captada a través de la sensibilidad y entendimiento humanos, que nos sugiere el anhelo de alegría, de paz, que late en cada uno de nosotros.

En nuestra vida diaria, el ludus se hace presente en muchas manifestaciones culturales, tales como el diseño gráfico, el diseño textil y el diseño industrial. Son también muestras de ornaméntica los arreglos florales y - ya en un grado de complejidad mayor- el ikebana. Citemos, también, los bailes folklóricos, la orfebrería, los bordados y encajes, el patinaje sobre el hielo. En fin, la lista podría extenderse, pero estos ejemplos son suficientes para

darnos a entender hasta qué punto el ser humano necesita una atmósfera lúdica que le permita, en su quehacer cotidiano, elevarse a una contemplación estética.

En sus estratos más altos, el ludus es configuración expresiva, que sugiere los sentimientos humanos, acercándose así a las estancias de lo bello. No siempre es posible distinguir el sutil paso de una a otra estancia. En "La Primavera" de Vivaldi, sentimos que a medida que se suceden los movimientos del concierto, la música se desprende aún más de un juego imitativo, dejando que la música hable por sí misma.

Todo ser humano, en pequeña escala, es un artífice cuando, invadido por la alegría, libera sus movimientos corporales de funciones prácticas, para acercarse, aunque sea a lo lejos, a la danza; o cuando silba o tararea una simple melodía, que nace espontáneamente de su interior; o cuando juega con el lenguaje, forjando frases ingeniosas que alivian nuestras tensiones cotidianas.

c) Belleza artística, símbolo y *símbalon*.

Finalmente el ludus, en una tercera estancia, cuando alcanza las dimensiones propias de lo que llamamos belleza, se transfigura en *símbolo*, o, mejor dicho, en "*símbalon*", palabra griega de la cual proviene el término "símbolo". Esta dupla terminológica nos sirve para distinguir el *símbalon* (*símbolo estético*), de los demás sistemas simbólicos.

El símbolo lo definiremos, a partir de Gilbert Durand, como una clase de imagen que se caracteriza por la irradiación renovada de sentido, que abre nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de expresar sensiblemente y que, a la vez, es muy difícil o

imposible de expresar, si no se manifiesta de un modo sensible. (Durand, 1992).

Está claro, a través de esta definición, que la imaginación simbólica es, en el ser humano, un órgano de conocimiento, una *epifanía* (Durand, 1992) que nos abre a ámbitos que, de otro modo, no podríamos conocer. En otras palabras, si no existiese el símbolo como expresión cognoscitiva, un importante y vital sector de nuestra realidad quedaría al margen de nuestra conciencia.

El *símbalon*, o sea, el simbolismo estético, es el que produce el efecto de belleza, tanto en la obra de arte como en lo que llamamos belleza "natural" (pero que también supone la intervención de nuestra imaginación simbólico-estética).

En el *símbalon*, la *tekhne* y el ludus están supuestos, están incluidos, pero adquieren una trascendencia tal, que nos permiten abrirnos a un conocimiento, a un aparecer que es una arrealidad, como ya lo hemos dicho más arriba, donde se da una dialéctica incesante entre ocultamiento y revelación.

Nuestra posición es -consecuente con lo ya señalado- que la belleza se fundamenta en una doble vertiente, donde lo ontológico y lo imaginario se funden. El hombre, al crear belleza, penetra en lo oculto del ser, en su sentido profundo, pero a la vez respeta sus propiedades sensibles (Kupareo, 1979). Y, aunque parezca una paradoja, la significancia estética es imaginaria. Precisamente, de la fusión de ambas vertientes nace la arrealidad estética.

Esta doble condición de sólida realidad y, a la vez, de entidad imaginaria, se palpa claramente en los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez, que constitu-

yen un *Ars Poetica*, y de los cuales respetamos la particular grafía del autor mencionado:

¡Intelijencia, dame
el nombre esacto, de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas,
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas,
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Intelijencia, dame
el nombre esacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

El artista tiene la capacidad de provocar un proceso de alquimia que descubre el rostro verdadero de las cosas. La belleza configura un nuevo universo significativo, en un "texto" donde palabras, líneas, colores, volúmenes, formas espaciales, sonidos, pasos danzables, encuadramientos, se transfiguran para tener valor en sí mismos, para ser el "nombre esacto" con que la imaginación creadora ("intelijencia") nos ofrece su revelación y ocultamiento.

Alcanzar el "nombre esacto de las cosas" significa, para el artista, un largo proceso, que se inicia con la adquisición de la técnica. Sin técnica no hay artista, pero ésta -como ya quedó indicado más arriba- tiene que ser trascendida por la *tekhne*, y ésta por el *ludus* y, a su vez, éste por el *símbalon*.

El escultor rumano Constantin Brancusi, uno de los padres de la escultura contemporánea, es un buen ejemplo de lo que estamos afirmando; la génesis de sus obras son inseparables de la materia con la cual trabajaba: la piedra, la madera, el me-

tal obedecían sus órdenes dócilmente, sin esfuerzo (técnica), pero, a la vez, buscaba que cada fibra de la madera, cada veta del mármol fuera respetada y se manifestara plenamente. El pulido de la superficie fue uno de sus grandes secretos, el bronce brillaba como el oro, emitiendo una luz y transparencia que capturaba el entorno que rodeaba a la escultura, expandiendo sus límites y espiritualizándolo (Gideon Welcker, 1959). En esta *tekhne* estaba incluido el *ludus*: Brancusi jugaba con los volúmenes escultóricos, descubriendo los valores sugerentes del cubo y del ovoide: aquél estático y cerrado sobre sí mismo, éste abierto a un equilibrio sosegado e inestable, germinal y dinámico a la vez.

Este *ludus* está iluminado por el *símbalon*. En su escultura "*El Beso*" (1908), Brancusi hace que el hombre y la mujer, unidos indisolublemente en la quietud, en el equilibrio y estabilidad del cubo, formen una perfecta unidad, simplificadas sus formas hasta el punto en que, como dice Camón Aznar, quedan convertidos "en una imagen primigenia y anterior a los tiempos, como un bloque apenas rayado, en el que hubiera quedado la impronta del amor humano simbolizado" (Camón Aznar, 1967). A su vez, el ovoide se vuelve *símbalon* en Brancusi, en numerosas esculturas. Recordemos la serie de "*Musas dormidas*", que nos conectan con los comienzos de la vida. Hay, en estas esculturas -dice Camón Aznar- "un no sé qué planteamientos genesíacos, que buscan no sólo la raíz de las formas plásticas, sino la esencia de los volúmenes naturales. Nos conmueve un efluvio cósmico, la sensación de estar contemplando las maquetas de la creación. Una inspiración que busca los orígenes nucleares del universo, los balbuceos plásticos del comienzo del mundo"

¿De qué otra manera, con qué

otro lenguaje o tipo de conocimiento podríamos sustituir las revelaciones que nos ofrecen estas esculturas?, o, pasando al ámbito de la música, ¿de qué otra manera podríamos abrirnos al sobrecogedor comienzo de la Creación, que irrumpe desde la nada, desde el caos primigenio, abriéndose paso triunfalmente, desde lo informe a la forma, desde la oscuridad a la luz, si no existiera el oratorio "*La Creación*", de Haydn?

Símbalon que transfigura las imágenes; que nos ofrece una nueva dimensión del tiempo y del espacio, arrealidad, aparecer: belleza. De esta manera el arte, expone Gadamer, en su obra "*La Actualidad de lo Bello*" (1991), es, a la vez, lúdico, simbólico y festivo. Fiesta que es celebración, celebración que detiene el tiempo y nos invita a otro recinto, distinto al habitual, para demorarnos y morar en nosotros mismos, para conocernos y comprendernos.

6. - CONCLUSIÓN

La belleza nos muestra la positividad del ser, por esta razón, la tarea del artista no es destructora, sino siempre restauradora o instauradora de los valores del espíritu humano. Esta positividad estética consiste en captar el profundo sentido de los seres, para revelar al hombre a la luz del símbalon.

El arte, cuando porta belleza, abre horizontes donde todo pareciera estar cerrado, invitándonos a desplegar nuestras facultades, recuperando una visión trascendente de la vida.

Para llevar a cabo esta misión, el artista puede descender a las profundidades más sombrías del hombre, o ascender a sus zonas más luminosas; la belleza no tiene límites en su capacidad

transfiguradora. Pero para llegar a ella se requiere de una intuición poderosa, un salto que permite crear lazos entre los seres, que antes nunca habían existido. Así podemos apreciarlo en "*Hijo de Ladrón*", nouvelle de Manuel Rojas: Aniceto Hevia, el protagonista, al salir de la cárcel (primer capítulo de la obra) baja hacia las playas. Mientras abandona la ciudad, un largo muro acompaña su trayecto. Manuel Rojas, graduando el ritmo del relato, y después de una página de digresiones, hace terminar bruscamente el muro:

"Y apareció el mar"

El mismo mar frente a cuyas playas el protagonista encuentra, hacia el final de la obra, a otros dos personajes con quienes se va, en el último capítulo, a trabajar de pintor. A propósito de este trabajo, Aniceto reflexiona:

"Tenía deseos de pintar, pero no una muralla sino una ventana, una ventana amplia, no de azul sino de blanco: la aceitaría primero, le daría después una o dos manos de fijación, la enmasillaría, la lijaría hasta que la palma de la mano no advirtiera en la madera ni la más pequeña aspereza y finalmente extendería sobre ella una, dos, tres capas de albayalde. Resplandecería desde lejos y yo sabría quién era el que la había pintado"

La tekhné del pintor queda revelada en estas breves líneas, pero en el contexto de la nouvelle, la ventana se eleva a símbalon: sugiere una apertura a un mundo nuevo, limpio, sin el estigma de "hijo de ladrón"; una ventana que simboliza el trabajo y el orgullo del pintor-artesano, al sentir que realiza un acto que enorgullece y dignifica, una ventana que simboliza una vida donde quedan borradas las asperezas del pasado.

Muro, mar y ventana se han vuelto símbalon, recuperando un sentido profundo que en nuestra vida diaria ya habíamos olvidado: muro que separa, mar de horizontes amplios, ventana que permite abrirse hacia el espacio.

No quisiéramos terminar estas líneas sin subrayar el hecho de que tanto la artesanía como la ornamentica pueden participar de la belleza, cuando ingresan a una instancia estética que conforma un todo presidido por el símbalon. Así ocurre, por ejemplo, cuando son parte del *modus vivendi* de un pueblo: la vestimenta tradicional, la vivienda típica y los objetos que la acompañan, las festividades y sus expresiones estéticas, por citar sólo algunos aspectos, configuran una imagen del alma colectiva que encarna un *arte de vivir* (Sepúlveda: 1983). Arte de vivir que, por desgracia, también sentimos debilitado por el creciente cosmopolitismo, anónimo y gris, que es expresión de nuestra época despersonalizada.

Recobrar el aprecio por la belleza es una tarea difícil, en una época donde la concepción del ser humano está inmersa en una indigencia espiritual tan grande, como lo es vivir rodeados de fealdad, sin siquiera advertir su presencia.

Pero es una tarea ineludible, si queremos superar una crisis en el queha-

cer artístico, y en nuestro modo de vivir, que dura demasiado tiempo. Nuestra intención, al escribir este artículo no ha sido el negar a priori las búsquedas del arte contemporáneo. Hemos intentado un acercamiento estético-antropológico que intenta señalar que no todo lo que hace un artista es, de por sí, legítimo; hay equívocos, frustraciones, nihilismos que tienden a torcer, a deformar la actividad creadora.

Sin duda, el hacer artístico actual responde a la concepción de mundo y del hombre que posee un sector bastante amplio de quienes tienen la responsabilidad de hacer arte y, en consecuencia, de alguna manera, hay una correspondencia entre sus postulados estéticos y sus postulados antropológicos. Al respecto, a nivel macro-estético, podríamos decir que el conjunto del arte actual se vuelve un símbalon del hombre contemporáneo. En cambio, a nivel micro-estético, hay muchas obras que no se sostienen en sí mismas, incluso por voluntad expresa de sus mismos autores.

En vez de ser solamente destructivo, corrosivo, desesperanzador, el artista tiene una misión irremplazable: su quehacer creador es capaz, por sus mismas propiedades, de avizorar el futuro, de abrir luces en medio de las tinieblas.

Es lo que deseamos que ocurra.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Aspe, V. *El Concepto de Técnica, Arte y Producción en la Filosofía de Aristóteles*. Fondo de Cultura Económico, México, 1993.

Camón Aznar, J. *Museo de Arte Moderno* de París. Aguilar, Madrid, 1967.

Collingwood, R.G. *Los Principios del arte*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

- Dorfles, G. *Las Oscilaciones del Gusto*. Lumen, Barcelona, 1974.
- Durand, G. *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Durod, Paris, 1992, 11^a édition.
- Estrada, D. *Estética*. Herder, Barcelona, 1988.
- Gadamer, H-G. *La Actualidad de lo Bello* (1977). Paidós, Barcelona, 1991.
- GiedeonWelcker, C. *Constantin Brancusi*. Braziller, New York, 1959.
- Hartmann, N. *Estética*. (1953). Universidad Autónoma de México, México, 1977.
- Huizinga, J. *Homo Ludens* (1939). Fondo de Cultura Económica, México, 1943.
- Ivelic, R. *Naturaleza del Arte*. En "Aisthesis" N° 12, Santiago, 1979.
- *Conciencia Ecológica y Experiencia de lo Bello*. En "Aisthesis" N° 26, Santiago, 1992-93.
- Kupareo, R. *El Valor del Arte*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1964.
- *Algunas Reflexiones sobre la Artesanía y el Arte*. En "Aisthesis", N° 15, Santiago, 1983.
- Langer, S. *Los Problemas del Arte* (1957). Infinito, Buenos Aires, 1966.
- Rodin, A. *Art*. 1911
- Sepúlveda, F. *Notas para una Estética del Folklore*. En "Aisthesis", N° 15 Santiago, 1983.
- Vattimo, G. *El Fin de la Modernidad* (1985). Gedisa, Barcelona, 1990.

