

Andrea Pinotti

Estética de la pintura



La estatua de la Virtud

LÉXICO DE ESTÉTICA

Estética de la pintura

Traducción de
Juan Antonio Méndez



www.machadolibros.com

Aun siendo una disciplina relativamente reciente, la estética hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental. A la cultura griega debe su originario significado etimológico: *aisthesis*, sensación. Como todas las disciplinas, tiene un lenguaje con significación específica, aunque aparentemente no sea así. Esa supuesta no especificidad de su lenguaje pone al lector «ingenuo» en peligro de ser arrastrado a terrenos pantanosos, muy alejados del camino real.

La colección *Léxico de estética*, dirigida por Remo Bodei, se compone de una serie de volúmenes, no muy extensos, escritos con lucidez y rigor, dirigidos a un público culto aunque no especializado. Los distintos textos, que tienen su propia fisonomía autónoma, por lo que se pueden considerar como monografías independientes, proponen la reconstrucción por sectores del mapa de ese vasto territorio que ha recibido el nombre de «estética».

La colección se articula en tres secciones: *Palabras clave*, *El sistema de las artes* y *Momentos de la historia de la estética*. La primera aborda, desde una perspectiva teórica e histórica, los conceptos fundamentales que utilizamos para comprender los fenómenos estéticos o para valorar obras de arte, productos manufacturados o de la naturaleza (lo bello, el gusto, lo trágico, lo sublime, por ejemplo). La segunda está dedicada a la estética aplicada a los campos considerados más importantes, como la pintura, la arquitectura, el cine y los objetos de la vida cotidiana. Finalmente la tercera examina la disciplina en su desarrollo histórico, sobre la base de los distintos planteamientos teóricos específicos y de las prácticas artísticas concretas, desde el mundo antiguo hasta la Época Contemporánea.

Fruto del trabajo de los principales especialistas en la materia, italianos y de otros países, todos los volúmenes, aun en la especificidad y diversidad de cada sección, autor y asunto de cada uno de ellos, tienen en común la amplitud de perspectiva y el lenguaje sencillo, una bibliografía comentada que orienta hacia otras lecturas más concretas y especializadas y, finalmente, sus dimensiones contenidas, aun cuando se ocupen de asuntos vastos y complejos.

La colección se constituye de la siguiente forma:

PRIMERA SECCIÓN:
PALABRAS CLAVE

Títulos publicados

Remo Bodei

La forma de lo bello

SEGUNDA SECCIÓN: EL
SISTEMA DE LAS ARTES

Títulos publicados

Enrico Fubini

TERCERA SECCIÓN:
MOMENTOS DE LA
HISTORIA DE LA
ESTÉTICA

Títulos publicados

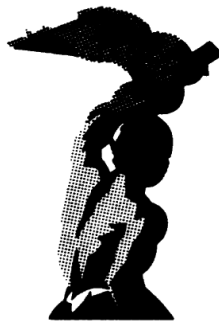
Paolo D'Angelo

La estética del romanticismo

Valeriano Bozal	<i>Estética de la música</i>	Elio Franzini
<i>El gusto</i>	Roberto Masiero	<i>La estética del siglo XVIII</i>
Maurizio Ferraris	<i>Estética de la arquitectura</i>	Mario Perniola
<i>La imaginación</i>	Mario Pezzella	<i>La estética del siglo veinte</i>
Remo Ceserani	<i>Estética del cine</i>	Federico Vercellone
<i>Lo fantástico</i>	Ernesto L. Francalanci	<i>La estética del siglo XIX</i>
C. d'Angeli-G. Paduano	<i>Estética de los objetos</i>	Giovanni Lombardo
<i>Lo cómico</i>	Andrea Pinotti	<i>La estética antigua</i>
Baldine Saint Girons	<i>Estética de la pintura</i>	Patricia Castelli
<i>Lo sublime</i>	De próxima aparición	<i>La estética del Renacimiento</i>
De próxima aparición	<i>Estética de la literatura</i>	De próxima aparición
<i>Trágico/tragedia</i>	<i>La estética, las artes y las</i>	<i>La estética clásica</i>
<i>El genio</i>	<i>técnicas</i>	<i>La estética medieval</i>
		<i>La estética del barroco</i>

Andrea Pinotti

Estética de la pintura



la bolsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 182

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Léxico de estética

Serie dirigida por Remo Bodei

Título original: *Estetica della pittura*

© 2007 by Società editrice il Mulino, Bologna

© de la traducción, Juan Antonio Méndez, 2011

© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-050-4

Índice

Introducción

Primera parte: Los conceptos fundamentales

- I. Mímesis de lo visible
- II. Pintar lo invisible
- III. El «qué» y el «cómo»

Segunda parte: El filósofo y el pintor

- IV. La vida en una forma: Simmel y Rembrandt
- V. La verdad de las botas: Heidegger y Van Gogh
- VI. Pintura y ser salvaje: Merleau-Ponty y Cézanne
- VII. Las palabras y las cosas (en imagen): Faucault y Magritte
- VIII. ¿Figurativo o abstracto? No, figural: Deleuze y Bacon

Tercera parte: En los límites de la pintura

- IX. Sombras, espejos (y retratos)
- X. Icono
- XI. *Ut pictura poësis*
- XII. La «comparación» entre hermanas
- XIII. El marco

Bibliografía

Introducción

¡Amigo, qué arte el de la pintura!

Diderot

En nuestra cultura (al menos por cuanto debe a los griegos, que no es poco) ver siempre fue sinónimo de conocer. «¿Ves?» preguntamos a nuestro interlocutor cuando queremos asegurarnos de que ha comprendido, de que se ha enterado. La etimología de la lengua griega nos enseña que *idea*, *eidos*, el objeto del conocimiento, e *imagen*, *eidolon*, el objeto de nuestra visión, tienen la misma raíz: ver, *idein*. La misma palabra *idea*, el *eidos*, antes de convertirse en el ente invisible por excelencia de la metafísica (es decir, de una región que está más allá de la física y de su visibilidad) y antes de transformarse en el concepto abstracto de la lógica, era, más concretamente, el modo de aparecer.

Distinguiendo dos modos de ver -uno, el que ve las cosas visibles y cambiantes con los ojos del cuerpo, el otro, el que ve las invisibles e inmutables con los ojos del alma- y primando el segundo sobre el primero, Platón intentó separar teóricamente, por un lado, el conocimiento auténtico de la *idea*, por otro, la visibilidad corpórea de la *imagen*; para volver siempre de nuevo, inevitablemente, al carácter concreto del *eidolon* como la única e ineluctable posibilidad de la que, en la medida en que somos cuerpos animados, disponemos como hombres para alcanzar las ideas.

De modo que conocemos a través de imágenes, de imágenes visibles. Que es como decir que el *logos* (pensamiento, discurso) se ancla a su fondo mediante la *aisthesis* (sensación); que la lógica echa sus raíces en la estética. La llamada civilización de las imágenes, en la que, como tanto se repite, se ha transformado nuestra cultura, mejor dicho, la cultura global, es bastante más antigua que la CNN, que Internet, que las televisiones de circuito cerrado, que los videófonos y que las ecografías. Lo atestigua el profundo, apasionado, a veces paradójico interés que el pensamiento filosófico ha manifestado desde sus inicios en relación con la pintura, que hace de la imagen visible su propia razón de ser y su propio oficio. Interrogándose acerca del sentido de la pintura, la filosofía parece que haya intuido (unas veces más claramente que otras) que buscando respuestas en lo que le es ajeno (en torno a un arte, es decir, a una técnica, productora de imágenes visibles) en realidad lo que hace es plantearse preguntas en torno a sí misma (en cuanto técnica productora de ideas y conceptos invisibles): en el fondo, iba a la búsqueda de su propio sentido.

Esta breve introducción a la estética de la pintura quisiera dar cuenta de este interés: un texto pensado –en el espíritu de la colección que lo alberga– no para especialistas, sino para quien quiera acercarse por primera vez a las cuestiones y figuras principales de esta particular región de la filosofía. Así pues, se ha privilegiado la referencia a los clásicos y reducida al mínimo la literatura secundaria, dejando a la bibliografía la tarea de sugerir recorridos más en profundidad.

Naturalmente, existen muchos modos, todos legítimos, de contar la estética de la pintura. Puede emprenderse una exposición cronológica y seguir la tradicional división periódica según las épocas, antigua, medieval, moderna y contemporánea. O, también, optar por la clave de los grandes movimientos culturales (estética manierista,

barroca, romántica...) o de las poéticas (estética impresionista, expresionista, futurista...) o de los *ismos* de varia naturaleza y grado (estética clasicista, idealista; o, incluso, positivista, fenomenológica, hermenéutica, deconstructivista, analítica...). En este libro trataremos, más bien, de ofrecer –con un ojo en la historia de las ideas y otro en la tradición de la ciencia general del arte– un primer panorama de conjunto de las principales cuestiones que han entreverado la reflexión filosófica acerca de la pintura en el curso de la historia, que han acabado por constituir, en su periódico recorrido, su esqueleto central (esqueleto que, como cualquier sistema óseo que se precie, comporta la posibilidad tanto de continuidad como de fracturas). Se trata, por tanto, de preguntas, digamos, típicas de la estética de la pintura, que una y otra vez se plantean en su acontecer milenario, nacida, como veremos, de un solo gesto y en un solo parto, en el momento mismo del nacimiento de la filosofía.

El libro se estructura en tres partes: la primera parte, dedicada a los «conceptos fundamentales», intenta esbozar ese acontecimiento tal y como se ha organizado en sus principales categorías, teniendo en cuenta orígenes, desarrollos, transformaciones, desapariciones y supervivencias. Es decir, teniendo en cuenta sus correspondientes historias. Y las de sus antítesis: esas categorías, de hecho, han cristalizado en una antitética, es decir, se han articulado en parejas de opuestos tales como mimesis y expresión, visible e invisible, superficie y profundidad, dibujo y color, forma y contenido, ideal y real, figurativo y abstracto... (también la así llamada pintura abstracta, cuya edad en los registros civiles oficiales, normalmente, se cuenta a partir de principios del siglo xx, en realidad es, como tendremos ocasión de ver, el joven vástago de una familia milenaria).

La segunda parte intenta mostrar la eficacia de esos conceptos, sus límites, los usos y los abusos, profundizando

en cinco casos ejemplares de filosofía de la pintura en los que puede captarse no sólo la pintura en su constituirse en objeto de la reflexión para la filosofía, sino también la repercusión sobre el mismo filosofar de ese «pensamiento en pintura» o «metafísica figurada» que muchos teóricos han visto en la obra, en el trazo de sus líneas, en la extensión de sus colores. Si, una vez más, puede decirse que la historia de esta acción recíproca entre pintura y filosofía coincide con la historia misma del pensamiento, en el siglo xx es cuando se presenta en forma de relación personal, cara a cara, entre filósofo y pintor que, algunas veces, ha asumido connotaciones de auténtica obsesión, de una fértil *idée fixe*. Este es, efectivamente, el carácter de la apasionada fijación de Simmel por Rembrandt o la de Merleau-Ponty por Cézanne: estos pintores no pueden calificarse de temas de meditación sin importancia, sino más bien de mónadas o figuras simbólicas en las que aquellos filósofos observaron la condensación, en imágenes sobre el lienzo, de su propio pensamiento. Menos exclusivo, aunque no menos intenso, es decir, no menos generador de ideas, la relación que Heidegger establece con Van Gogh, la de Foucault con Magritte o la de Deleuze con Bacon, revelan en todos estos casos que lo realmente en juego no consiste simplemente en la búsqueda, dentro de la historia de la pintura, de la ilustración más eficaz para un pensamiento elaborado en otro lugar e independientemente de ella (una especie de apéndice iconográfico al propio discurso filosófico), sino en el pensar con la pintura y con el pintor un pensamiento que sólo en esa relación puede asumir aquella configuración y expresión particular.

De manera que el intercambio entre filosofía y pintura modifica el entorno de la filosofía. Esa modificación tiene lugar en el momento en el que el filósofo interroga a la pintura acerca de sus fronteras, de sus orígenes, de sus posibilidades y de sus límites. En este sentido, la estética de la pintura se convierte en «crítica» de la pintura:

investigación en torno a sus condiciones de posibilidad. Esto es lo que emerge en la tercera y última parte del libro, dedicada, precisamente, a los «límites de la pintura». A lo largo de los siglos de su historia, la imagen pictórica pone en cuestión, desde diferentes puntos de vista, sus propios límites: límites cronológicos y, al mismo tiempo, ontológicos, cuando la estética la capta *in statu nascendi* en su emerger de la sombra y del espejo; límites teológicos, cuando el pensamiento la explora como icono, en sus delicadas e, incluso, paradójicas relaciones con la invisible esfera de lo sagrado, límites, digamos, profesionales, cuando como imagen estática bidimensional se compara (en lo que quiere y no quiere, en lo que puede y no puede, en lo que debe y no debe), de un lado, con la cambiante palabra de la poesía, del otro, con los volúmenes de la escultura; cuando, en fin, en cuanto imagen, limita con lo que ya no es imagen y choca con el marco: borde que no está ni dentro del cuadro ni fuera y que, sin embargo, parece generar al mismo tiempo el dentro y el fuera de la pintura.

En el desarrollo de este triple itinerario daremos la palabra, como es obvio, en primer lugar a los filósofos, pero con frecuencia, también directamente a los pintores. Pero no en cuanto artistas: nuestra tarea no es, efectivamente, examinar, *sub specie picturae*, en qué sentido ese intercambio entre filosofía y pintura ha transformado y sigue transformando la historia misma de la pintura, investigando la manera en la que un pintor utiliza a un filósofo o una concepción filosófica; lo que tendremos que hacer, por el contrario, será, *sub specie philosophiae*, considerar cómo se han juzgado en estética la pintura de ideas y la obra de pintores-filósofos. A los artistas que oiremos hablar, desde Leonardo a Klee, desde Miguel Ángel a Rothko, les será en cualquier caso concedida la palabra en cuanto pintores que se han comprometido en una reflexión teórica de su propia actividad. Y ello, una vez

más, no porque en su discurso pueda rastrearse la clave de esa actividad, el secreto desvelado de su misterioso trabajo; no porque en su teoría se exprese, clara y nítidamente una visión del mundo y del arte que sólo de manera obscura, en su materialidad de líneas y colores, queda en la tabla o en el lienzo. Su decir y su hacer son documentos de parejo valor que es preciso interpretar, exhibiendo sus presupuestos estéticos, tanto si están implícitos como si están explícitos.

Finalmente, dedicaremos una palabra en relación con la anecdótica que, desde Plinio a Vasari, y más allá, ha fértilmente alimentado la reflexión en torno a la naturaleza de la pintura y de la imagen pictórica. El libro, a este respecto, recurre a esa anecdótica en el intento de reconstruir las líneas fundamentales de desarrollo de la estética de la pintura. Jacob Burckhardt observa que, aunque algún hecho que nos llega a través de la tradición, es posible que nunca haya tenido lugar o, al menos, no tal y como nos ha llegado, la anécdota («de esas que, en todas partes y en ningún sitio son ciertas») que lo fija, lo conserva y lo transmite mantiene un profundo valor en virtud de su carácter típico, en definitiva, más cierto que los datos confirmados por la filología o la arqueología: «La expresión del tipo es la anécdota que, en el conjunto, siempre es cierta y, sin embargo, no ha sido cierta ni una sola vez.» Parece que resuena Nietzsche, allí donde dice: «Con ayuda de tres anécdotas puede darse la imagen de un hombre: en cada sistema intento poner de relieve tres anécdotas, y tiro todo lo demás.»

No llegaremos tan lejos, desde luego, con tres anécdotas de Plinio y tirando la historia de la estética de la pintura a los cardos. Sino que, a veces, partiremos de una vieja anécdota, para maravillarnos de cómo esa historia se ha desplegado a lo largo de los siglos como un largo e incesante comentario.

Agradecimientos

Agradezco a Remo Bodei, director de la colección «Léxico de la estética», que haya dado cabida en ella a este libro, agradezco sus consejos sobre la arquitectura del recorrido propuesto; a Paolo D'Angelo, motor del proyecto; a Gabriele Scaramuzza y Elio Frantini, por su constante apoyo a mis investigaciones; a los amigos Chiara Cappelletto, Mauro Carbone, Simona Chiodo, Maurizio Guerri, Maddalena Mazzocut-Mis, Antonio Somaini, Paolo Spinicci, por haber discutido conmigo algunas cuestiones fundamentales de este trabajo; a Biagio Fiorino y Vincenzo Bagnoli, de editorial Il Mulino, por su paciente y escrupulosa dedicación.

Primera parte

Los conceptos fundamentales

¿Es «pobre» la estética de la pintura? Muy pobre, casi indigente, diríamos, si nos fijamos en el hecho de que, a lo largo de su milenaria historia –de hecho, se dice que ya Demócrito y Anaxágoras habían redactado tratados sobre la pintura y sobre los colores– vuelve una y otra vez a un grupo de cuestiones fundamentales, siempre las mismas, en infinitas variaciones: ¿Imita, acaso, la pintura el mundo visible? ¿O más bien exhibe lo invisible? ¿Expresa el ánimo o el sentimiento, muestra las sensaciones? ¿Cuál es su relación con la realidad de los cuerpos? ¿Y con la realidad de las ideas? Constreñida a las dos dimensiones de la propia pared, tabla o lienzo ¿cómo puede (si es que lo pretende) dar cuenta de la profundidad? Rígida en su inmovilidad, asignada a un espacio determinado, ¿cómo puede (si es que lo pretende) confiar en representar el tiempo y el movimiento? Y en lo que hace, ¿qué cuenta más, el dibujo o el color? ¿Cuenta más «lo que» se representa que su «cómo»? Realmente, uno se siente tentado de resumir todo en tres anécdotas y pasar luego a otra cosa.

Pero en el fondo, ¿acaso no es ese el destino mismo de la filosofía? Un horizonte de problemas abierto en la Grecia del siglo VII antes de Cristo y que sigue abierto todavía, después de siglos, en una incesante reformulación de las mismas cuestiones fundamentales que, todavía hoy, nos siguen interpelando con toda su urgencia. ¿Y no es, *mutatis mutandis*, el destino lo que une la estética de la pintura como teoría del arte figurativo con la historia del arte? La historia del arte vive de una peculiar «pobreza conceptual». Lo escribía sin ambages Erwin Panofsky en 1925, en un ensayo dedicado a *La relación entre la historia del arte y la*

teoría del arte, cuyo subtítulo rezaba: *Contribución a la discusión acerca de la posibilidad de «conceptos fundamentales en la ciencia del arte»*¹. Con este escrito de naturaleza metodológica, el historiador del arte llevaba precisamente al concepto y a la plena consciencia una serie de cuestiones que habían animado el debate histórico-artístico y el estético-teórico en los decenios inmediatamente anteriores, cuestiones concernientes a la legitimidad de recurrir a conceptos fundamentales (*Grundbegriffe*) en el discurso sobre las artes figurativas; cuestiones, añadimos, cuyo horizonte de problemas dista todavía mucho de haberse agotado. En 1905 se habían publicado los *Conceptos fundamentales de la ciencia del arte*, de August Schmarsow, en 1915, los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, de Heinrich Wölfflin, y, entre los apuntes redactados por Aby Warburg en los años veinte para el gran proyecto del atlas *Mnemosyne*, que se iba a quedar inconcluso, había una importante sección titulada otra vez *Grundbegriffe*.

¿Qué es lo que había en la base en aquellos conceptos? Muchas cosas que hoy ya no las consideraríamos como tal: la aspiración (¿el sueño?) de describir con rigor sistemático una adecuación a leyes del desarrollo artístico, cuyos objetos individuales concretos (cada una de las obras), ordenados en universales progresivamente ascendentes (los estilos: de un artista, de una escuela, de una región, de un país, de un pueblo) eran finalmente reconducidos a los *a priori* figurativos como a condiciones de su posibilidad. De este complejo asunto, que aquí apenas si podemos insinuar, quisiéramos, sin embargo, resaltar, al menos dos puntos que nos parecen irrenunciables: el primero se refiere a la profunda consciencia de que una estética, en cuanto teoría de las artes figurativas (y, por tanto, también de la pintura), no puede separarse de una estética como teoría de la sensibilidad, es decir, de la *aisthesis*. En otras palabras, es

fundamental que la imagen pictórica se ofrezca a la mirada y que esta mirada interactúe con el resto de los sentidos en la captación del sentido de esa imagen. Aquí, el fundamento es, en una palabra, el cuerpo mismo.

El segundo punto está más directamente relacionado con la arquitectura de esta primera parte. Es cierto, observaba Panofsky, la historia del arte en su pobreza conceptual, «tan frecuentemente deplorada», está siempre obligada a trabajar con las mismas fórmulas (táctil/óptico, superficie/profundidad, quietud/movimiento); pero una pobreza como esa es, en realidad, una riqueza, puesto que esas fórmulas en su recursividad designan «posibilidades típicas» de problemas fundamentales de las artes visuales que, en el momento de la solución práctica, acaban asumiendo infinitos matices e innumerables significados diferentes. Se trata de parejas de conceptos, estructuradas a modo de antítesis, que nada dicen acerca de cada obra en particular en cuanto tal (ningún cuadro es puramente óptico, superficial, estático o su contrario), pero señalan esos problemas fundamentales a los que cada una de esas obras intentará dar, como pueda y quiera, su propia respuesta, irreductible en su singularidad.

En esta primera parte el lector volverá a encontrarse con esas parejas panofskyanas, junto a otras que el historiador del arte no se había considerado obligado a integrar en su propio esquema; pero, sobre todo, volverá a encontrarse con la idea de una historia de problemas expuesta a modo de típica antitética, es decir, como articulación de la historia de la estética de la pintura en oposiciones conceptuales, en conceptos-bisagra (imitación/expresión, forma/contenido, ideal/real, visible/invisible, dibujo/color, figurativo/abstracto) que sólo recíprocamente se iluminan en su propio sentido. Naturalmente, una historia así es también una historia de los que no se han reconocido en esas parejas y que, incluso, las han impugnado.

Nota

¹ En E. Panofsky, *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, Tusquets, 1994, trad. de Virginia Careaga.

I

Mímesis de lo visible

Quien no ama la pintura falta a la verdad.

Filóstrato Mayor

«Del pintor, ¿diremos que hace algo? Pero si sólo imita.» Platón (*República*, 597d) no parece que albergue ninguna duda: la pintura no produce, sino reproduce lo real. En esta resuelta exclusión del hacer con toda la ventaja para el rehacer, la reflexión platónica parece condensar un pensamiento muy difundido en la cultura antigua en su conjunto: la pintura es imitación de la realidad. Y es tanto más perfecta cuanto más indistinguible resulta de la realidad misma. Nuevamente Plinio (*Naturalis historia*, 35, 52), hablando de la pintura de tamaño natural (*veris imaginibus*), nos dice que, ya desde hace muchos siglos, esto es lo máximo a lo que puede aspirarse en la pintura.

Los testimonios filosóficos más antiguos que, en relación con el arte pictórico, han llegado hasta nosotros, parecen confirmar esta perspectiva. En su *Poema físico*, Empédocles invita a no dejarse engañar por las apariencias como las que producen los pintores, cuando plasman «formas parecidas a cualquier cosa, componiendo árboles, hombres, mujeres, fieras, pájaros y peces que moran en el agua, divinidades que viven durante mucho tiempo y máximos por su honor» (B23). El gran sofista Gorgias en su *Alabanza de Elena* (15-18) compara la magia mendaz de la palabra con la de la pintura y la escultura, artes capaces de

provocar «una dulce enfermedad de los ojos»: su esencia es el engaño (*apate*).

La anecdótica abunda en narraciones de casos sorprendentes en los que la habilidad del artista se consideraba tanto más perfecta cuanto más coincidía la imitación con la eliminación del carácter de imagen de lo pintado, procurando al observador la ilusión de la realidad. Una ilusión bastante eficaz si a ella se rendían hombres y animales, como en el caso de la célebre disputa entre Parrasio y Zeuxis. «Mientras este último presentó una uvas tan bien pintadas que los pájaros se pusieron a volar sobre el cuadro, el primero expuso una cortina pintada con tanto verismo que Zeuxis, lleno de orgullo por el juicio de los pájaros, le pidió que quitara la cortina para que se pudiera ver el cuadro; una vez que se dio cuenta de su error, le concedió la victoria con noble modestia: Si él había sido capaz de engañar a los pájaros, Parrasio le había engañado a él, un pintor» (Plinio, 35, 65).

Muchos siglos después, Hegel opinará todo lo contrario. Acordándose de Zeuxis estalla así: «En lugar de alabar las obras de arte porque han logrado engañar *incluso* a las palomas o a los monos, sólo reprobación merecen quienes exaltan la obra de arte cuando presentan ese efecto tan mezquino como su último y supremo fin. Lo que hay que decir, en definitiva, es que el arte, limitándose a imitar la naturaleza, jamás podrá competir con ella y recuerda al gusano que se esfuerza por arrastrar a un elefante.» Schopenhauer, de acuerdo en este punto con su más acérrimo enemigo, Hegel, juzgará el efecto ilusionista de la pintura particularmente execrable, en cuanto que constituye un excitante que compromete la pura contemplación estética con ventaja para el resto de los apetitos, como es el caso de las imágenes de desnudos o de alimentos: «Por desgracia, se ven con frecuencia reproducidos y con prodigiosa imitación de la realidad, alimentos ya preparados y servidos en la mesa, tales como

ostras, arenques, gambas, tostadas con mantequilla, cerveza, vino, etc., cosa absolutamente inadmisibile»¹. ¿Qué ha pasado para que esa meta suprema (hasta el día de hoy todavía juzgada como tal por el sentido común), la ilusión de la realidad a través del artificio pictórico, haya podido convertirse a juicio de filósofos muy diferentes entre sí, además, en el síntoma evidente de una pintura cuya esencia artística ya ha desaparecido? Para entender tamaño vuelco de perspectiva será preciso seguir las líneas maestras del desarrollo histórico del concepto de imitación pictórica y sus múltiples transformaciones.

1. La «condena» platónica

Los productos pictóricos están ante nosotros como si vivieran.

Platón

En este recorrido, es obligado partir de los planteamientos de Platón. En sus diálogos, la figura del pintor como ilusionista está tratada de una manera que ha tenido consecuencias a lo largo de los siglos sobre los desarrollos de la estética pictórica. Como oportunamente puso de relieve Cassirer, ninguna otra teoría ha sido más negativa en relación con las artes figurativas y, al mismo tiempo -al ser confutada y cambiada de signo-, no ha habido, paradójicamente, ninguna más influyente que ésa².

El lugar clásico de la concepción platónica de la pintura como imitación copiativa se encuentra en el celeberrimo párrafo del libro X de la *República*, en el que Platón nos presenta a un Sócrates empeñado junto a Glaucón en determinar el papel del arte en el estado. A este respecto, antes de nada, es preciso establecer «qué es, en general, la imitación [*mimesis*]» (595c). Razonando acerca del ejemplo

de la cama, Sócrates distingue tres tipos: la cama en la naturaleza, «fabricada por dios», la construida por el carpintero y, finalmente, la que hace el pintor. El carpintero fabrica varias camas en concreto, tomando como modelo la idea de cama, única y perfecta, que no ha producido él, sino que ya la ha encontrado creada por dios en la naturaleza. En su quehacer artesanal se acaba alejando un grado de la primera y auténtica realidad, que es la de la idea de cama, de la que dependen sus productos artesanales. A su vez, el pintor, pintando una cama, se revela como «imitador de aquello de lo que los otros son artesanos», y en tal sentido se aleja todavía un grado más de la primera realidad de la idea (596a-597e).

La línea argumental se comprende en el contexto de la ontología platónica, para la cual el verdadero ser no es el mundo de los fenómenos sensiblemente perceptibles (las diferentes camas en particular, visibles, palpables, etc., sujetas a imperfecciones, a degeneración y a corrupción), sino más bien el mundo de las ideas («la cama en sí, es decir, 'lo que es' cama», la especie inmutable y perfecta). De manera que el mismo carpintero, al no crear la idea de cama, no hará lo que es, sino «un objeto que es exactamente como lo que es, pero que no es»; no produce, por tanto, una cosa real, sino una imitación, una copia que parece «como» lo que es. Con mayor razón el pintor, al pintar esta o aquella cama determinada, reproducirá en imagen (*eidolon*) la copia de un objeto que ya es, a su vez, una copia de una cama en sí.

El plano ontológico de la argumentación se integra, como siempre en Platón con el plano gnoseológico y con el ético-político. Por debajo del respeto a la teoría del conocimiento, el alejamiento del mundo ideal conlleva un redimensionamiento del alcance cognitivo: si el carpintero imitando lo que es una cama en sí sabe cuando menos cómo construir su cama en concreto, el pintor, al imitar una mera apariencia se limita a restituir un aspecto fenoménico

del objeto cama, sin tener conocimiento alguno de la producción de las camas. Generalizando este aspecto, Platón puede así afirmar que no sólo los pintores, sino todos los imitadores reproducen objetos y operaciones de los artesanos «sin saber nada de sus artes»; jactándose de conocer los distintos oficios, ofrecen una apariencia de sabiduría y una ilusión de realidad cuando, en el peor de los casos, habría que considerarlos en el apartado de los charlatanes que embaucan a los niños o a los locos y, en el mejor de los casos, personas dedicadas a actividades poco serias: «El imitador apenas si conoce un poco de las cosas que imita y la imitación es una broma, no es una cosa seria» (602b).

Las conclusiones ético-políticas de una línea argumental como la expuesta son, como es sabido, drásticas: los artistas imitadores, puesto que practican un arte que consiste en un alejamiento simultáneamente ontológico y gnoseológico de la realidad y de la verdad, son proscritos por el estado.

Si esta es, reconducida a su esqueleto, la postura del Platón maduro, transcrita en el gran diálogo de la *República*, puede decirse, sin embargo, que no agota, desde luego, su pensamiento acerca de la imagen. Ya en aquellas mismas páginas se había puesto de relieve una importante separación entre artesano y pintor: el segundo, a diferencia del primero, está obligado a limitarse a un solo aspecto del objeto producido por el artesano, a esta o a aquella cama tal y como nos aparece vista de frente o de perfil, captando, por tanto, apenas si «una pequeña parte» de ella. Si el artesano trata de «imitar lo que es tal como es», el pintor pretende «imitar lo que parece tal como parece», y su arte es imitación de la apariencia y no de la verdad (598a-b).

El tema será retomado en el *Sofista*: allí, en un célebre párrafo (233d-236d), Platón profundiza en la distinción entre imitación de la realidad e imitación de la apariencia,

pero colocando esa doble posibilidad en el marco del mismísimo arte figurativo. Por boca del Extranjero de Elea se rechaza, en primer lugar, la caracterización de la mimesis como actividad poco seria, «broma» y vano intento de quien afirma «hacer o realizar todas las cosas con un solo arte», engañando así a los niños ignorantes. Se procede luego a describir dos modos de la técnica mimética: la *eikastikè techne*, dedicada a la representación del *eikona* («cuando uno realiza una imitación representando su modelo [*paradeigmatos*] de tal manera que se respetan las proporciones internas entre longitud, anchura y profundidad y, además, dota a la imitación de los colores que convienen a cada detalle») y la *phantastikè techne*, encaminada a la representación del *phantasma* (una imagen que reproduce las dimensiones ajustadas a la fiabilidad de la visión humana). Al plasmar un icono en cuanto imagen «parecida a lo verdadero», la primera produce «proporciones verdaderas»; por el contrario, la segunda proporciona «proporciones aparentes».

¿En qué está pensando Platón cuando habla de esta última especie de mimesis? En primer lugar, en las correcciones aportadas por los artistas en el caso de la creación de «grandes obras» que, por sus dimensiones, comportan una visión desde lejos de algunas de sus partes: es preciso dejar de lado la verdad de las relaciones proporcionales efectivas, a fin de garantizar la percepción de una bella apariencia. Una tradición más tardía nos proporcionará una célebre anécdota que, aunque referida a la escultura y no a la pintura, merece la pena recordar aquí puesto que ilustra eficazmente esta distinción platónica. En sus *Quiliadas* (VIII, 353-369) Johannes Tzetzes cuenta que los atenienses habían encargado dos estatuas para Atenas con intención de colocarlas sobre unas altas columnas; una se le pidió a Fidias, la otra a Alcámenes, alumno suyo y luego rival. Este último realizó «una figura de aspecto frágil y femenino, que respondía al tipo de la

diosamuchacha». Fidias, por el contrario, teniendo en cuenta el efecto óptico, hizo el rostro más grande y los rasgos del rostro más acentuados («con la boca abierta, la nariz grande y todo lo demás proporcional a la altura de las columnas») puesto que esa era la parte que iba a verse desde lejos. Vista de cerca, la estatua de Fidias estuvo a punto de costarle la lapidación, pero una vez colocada en su sitio le ganó la admiración de los atenienses, que acabaron riéndose de Alcámenes³. De la misma manera, podríamos recordar, siempre referido a la escultura, el caso de Lisipo, que, si hacemos caso de Plinio (34, 65), «repetía a todo el quisiera oírle que los antiguos representaban a los hombres tal como son, sin embargo, él los representaba tal y como parecían ser».

La historia de los efectos de dicha problemática durará siglos. Vitrubio la institucionalizará en la estética de la arquitectura como la teoría de las *temperaturae*, es decir, de las desviaciones *-adiectioes* y *detractioes*- de la simetría real para proporcionar una ilusión de simetría perfecta (*De architectura*, III, 6). Siempre referido a la escultura, todavía a finales del siglo XIX, Hildebrand contrapuso la forma existencial (*Daseinsform*) a la forma efectiva (*Wirkungsform*), reservando para esta última el papel de objeto principal del artista figurativo, que debe ser capaz de controlar el efecto que ejercerá su obra sobre el observador, teniendo en cuenta el ángulo visual y las condiciones ópticas de la percepción⁴. En cuanto a la pintura, Leon Battista Alberti distinguirá entre la experiencia de la realidad que tienen los matemáticos y la de los pintores: «Los primeros, con su ingenio, separada cada materia, miden las formas de las cosas»; por el contrario, nosotros los pintores «queremos las cosas colocadas para que se vean» y, por tanto, tenemos que tener en cuenta las alteraciones de las formas debidas a la colocación espacial y a la iluminación (I, 1 y 5)⁵. En el

diálogo *Il Figino* (1591), el canónigo Gregorio Comanini dirá que si la mimesis icástica «imita las cosas tal como son», la fantástica «es la que finge cosas no existentes»⁶, acentuando por tanto el poder de la imaginación para producir «simulacros» no correspondientes a entes reales.

Excursus: ¿Platón, enemigo de la pintura?

¿Es cierto, realmente, que Platón al pensar en la *mimesis* estaba pensando en la acepción negativa y trivial de imitación copiativa? ¿Es cierto que en la severa reprimenda que se transcribe en el libro X de la *República* había colocado en su punto de mira, como objetivo principal, al artista figurativo? ¿Es cierto, en fin, que Platón es el acérrimo enemigo de la pintura, a partir del cual este arte en su historia y en su teoría será siempre, una y otra vez, fatalmente atraída y repudiada? Teniendo en cuenta la inconmensurable influencia de la reflexión platónica en torno a la imagen figurativa sobre los desarrollos posteriores de la estética de la pintura, para ceñirse a tales cuestiones, es oportuno ampliar la mirada al resto de los diálogos.

No es infrecuente encontrarse con manifestaciones de desprecio en relación con el arte de la pintura, aparentemente inequívocos y que se intensifican a medida que se van aproximando los últimos diálogos. En el *Político* (277c) se invita a desconfiar de las imágenes, que son para los más simples; mejor confiar la argumentación a los discursos, desde el momento en que los conceptos más elevados carecen de paralelo en el *eidolon* (285e-286a), una dimensión inferior no apta para las cosas serias y exclusivamente preocupada por el placer y el juego (288c). En un párrafo de las *Leyes* (769b), a Clinia que se justifica por carecer de la mínima experiencia del arte de la pintura,

le replica el Ateniense: «No te has perdido nada» porque se trata de un esfuerzo inútil empleado para fines serviles.

Pero inmediatamente después del párrafo mencionado, Platón utiliza, sin embargo, la figura del pintor para proporcionar una imagen del legislador igualmente preocupado porque su propia obra, igual que el cuadro del artista, pueda resistir los embates del tiempo y, con amoroso cuidado, ser luego restaurada. En el libro VI de la *República* (501e) también encontramos una significativa ecuación entre los legisladores-filósofos y los pintores que se inspiran en los ejemplares divinos. El reformador social considera al estado como una tabla sobre la que pintar que tiene, en primer lugar, que limpiar perfectamente, para luego dibujar el plano de la constitución y añadir los colores, oportunamente mezclados de acuerdo con las profesiones de los hombres, borrando y volviendo a pintar una y otra vez hasta que el cuadro final resulte realmente bello.

En otros lugares de los diálogos no es difícil rastrear significativas manifestaciones de cariño por la pintura. En el mito de las reencarnaciones expuesto en *Fedro* (248d-e), el artista mimético está por delante del artesano y del sofista en la jerarquía de los destinos reservados a las almas. En los diálogos también son frecuentes las referencias a las técnicas pictóricas, en apoyo de un difuso y metafórico trazado desde la esfera de la pintura y de los pintores o, más en general, desde el dominio de las artes figurativas. Por ejemplo, respecto de la mezcla de colores (*Cratilo*, 424d, y *Timeo*, 67a) o de las cualidades de determinados colores y su conjunción (*República*, IX, 585a).

Estas numerosas referencias a lo pictórico han sido valoradas de manera muy distinta, incluso contrapuestas, por los intérpretes. De acuerdo con algunos se trataría de una competencia vagamente imprecisa, de una serie de genéricas analogías disponibles en el horizonte cultural de la Atenas del siglo V y VI, pero no necesariamente basadas

en un efectivo conocimiento de los términos y de las técnicas. Según otros, esos paralelismos demuestran, por el contrario, un conocimiento en absoluto superficial de las problemáticas de la pintura y quizá, incluso, acredita esa dudosa tradición –que va desde Apuleyo y Diógenes Laercio a Olimpiodoro y hasta Nicolás de Cusa– que nos hace llegar un Platón pintor en su juventud. Como en el caso de la poesía –que Platón había practicado de joven para luego renegar de ella para entregarse a la filosofía, pero cuya profunda fascinación jamás había dejado de sentir–, ¿tendremos, por tanto, que pensar en un destino similar también en el caso de la pintura? ¿Se corresponderá, acaso, una aversión tanto más cargada de acritud cuanto más fuerte fuera la seducción ejercida por el susodicho arte sobre el filósofo?

¿Pero de qué arte estamos tratando aquí? De acuerdo con algunos intérpretes, la contraposición propuesta en el *Sofista* entre mimesis icástica y fantástica hay que entenderla en el marco de los acontecimientos histórico-artísticos de la época. Es decir, Platón estaría oponiéndose a algunas innovaciones técnicas ilusionistas propias de determinadas corrientes del arte que le era contemporáneo: uso del escorzo, de la perspectiva lineal, de juegos cromáticos y claroscuros que, en la pintura griega, iban introduciendo poco a poco un Apolodoro, un Zeuxis, que florecieron contemporáneos de la primera madurez del filósofo. Sus preferencias de gusto conservador iban a decantarse, por el contrario, a favor de estilos figurativos más simples y arcaicos. En este sentido hay también que comprender su admiración por el estilo figurativo de los egipcios, inamovible a lo largo de los siglos y reacio a cualquier clase de cambio (*Leyes*, 655d). Pero si las cosas estuvieran así, costaría entender su admiración por el «ilusionista» Fidias, al que Platón elogia por haber llevado a cabo obras notoriamente hermosas (*Menón*, 91d).