

# El fin último del arte: la perspectiva de Hippolyte Taine

---

Diego Arturo Moctezuma Solís

De todo lo que apenas nuestra vida/ [me] gusta la pintura.<sup>2</sup>  
Goethe

## Resumen

La motivación de mi artículo es defender la postura en la cual las artes visuales tienen un fin último que cumplen satisfactoriamente a través de un medio esencial independiente a cada arte particular: la imitación. El fin último del arte visual consiste en hacer notable un carácter esencial de un determinado conjunto de objetos por vía de la imitación de las relaciones de dependencia mutuas de sus partes y la alteración artística de éstas.

**Palabras clave:** imitación, medio, fin último, Taine.

## Introducción

El presente artículo se divide en cinco secciones. En el apartado 1.1 muestro las aclaraciones conceptuales pertinentes que fueron usadas a lo largo de mi argumentación. En el apartado 2 presento las preguntas que pretendo responder y la justificación de las mismas. En el apartado 3 analizo el medio del que se vale el arte para alcanzar su fin último: la imitación. En 3.1 expongo la perspectiva analítica que Nelson Goodman elabora acerca de la imitación en el arte a modo de crítica. En 3.2

explico detenidamente la perspectiva filosófica del autor base para mi artículo: Hippolyte Taine. En 3.3 confronto ambas perspectivas ya explicadas con el objetivo de concluir cuál de ellas resulta ser más fructífera para entender el arte. Finalmente, en 3.3.1 brindo una precisión sobre la imitación taineiana.<sup>3</sup> En el apartado 4, una vez argumentado que la imitación es el medio del arte visual, paso con el estudio del fin último de dicho arte. Para ello, en 4.1 planteo el concepto taineiano de *carácter notable* y en 4.2 analizo el fin último del arte visual. En el último apartado, el 5, concluyo mi postura y mi artículo.

### 1.1 Aclaraciones conceptuales

Esclarezco la frase mía usada a lo largo de este artículo: ‘La imitación es el medio esencial usado por el arte’. Considérese lo siguiente: es posible, en relación con el arte, pensar en, al menos, dos sentidos de la palabra *medio*. El primero hace referencia a los métodos, las maneras, los mecanismos o los procedimientos que cada arte utiliza para constituir su finalidad en una obra de arte. Por ejemplo, diríamos que el medio que la música utiliza para alcanzar su fin (sea cual sea) es combinar de diversas maneras los silencios y los sonidos. Decimos, pues, que el uso de pigmentos, trazos, perspectivas y soportes es el medio utilizado por la pintura. Así, si extendemos esta ejemplificación para decir lo mismo de las demás artes, obtendremos: la modulación de materia sólida para la escultura, el enlazamiento de las palabras tanto semántica como sintácticamente para la poesía, etc. El segundo sentido de *medio* hace referencia a la vía que utilizan todas las artes para culminar sus pretensiones (sean cuales sean) independientemente de sus respectivas maneras de trabajar sus recursos. Por ejemplo, es más o menos claro que entre el cine, la fotografía y la pintura existe una diferencia principal: la presencia de movimiento tácito no inferencial<sup>4</sup> en la obra. Pero, si algo tienen en común es que esas prácticas artísticas utilizan,

en general, la *imagen* como medio para cumplir cierto objetivo. Considerando estas artes, concluiremos que el uso de imagen es el “medio esencial” propio de ellas porque es independiente a los materiales y técnicas particulares usadas por cada arte. Si bien, la fotografía, la cinematografía y la pintura -se pensaría- utilizan la imagen como medio porque, en principio, sólo pueden trabajar con recursos que generan imágenes, es innegable la persistencia de esa propiedad común: el tácito uso elaborado de *imagen*.

Entonces, es imposible pensar una obra pictórica, fotográfica o cinematográfica estrictamente realizada que no haga uso explícito de la imagen. Por tanto, considero este medio como intrínsecamente relacionado a las artes en cuestión.

Así, el primer sentido será llamado *medio técnico*; el segundo, *medio esencial*.<sup>5</sup>

Ahora surge la siguiente cuestión: ¿Qué se entiende aquí por *mímesis* o imitación?<sup>6</sup>

El concepto *mímesis* ha tenido, a lo largo de la historia de la estética y la filosofía del arte, muchas caracterizaciones diferentes. La que más predomina -observo- es concebir la *mímesis* prácticamente como sinónimo de representación.<sup>7</sup> En este rigor, se dice que una obra de arte que imita la naturaleza -por ejemplo- a un abedul, representa un abedul. Por tanto, la representación de una obra de arte resulta ser aquel objeto que imita. Así, la sinonimia ‘*mímesis* = representación’ resulta ser el núcleo de esta perspectiva. Sin embargo, noto una diferencia que pretende erradicar esa supuesta equivalencia conceptual. *Mímesis* y *representación* son dos conceptos diferentes implausibles de pensarse como sinónimos. Veamos: en gran medida es viable mencionar que en *Monje a la orilla del mar* (*Der Mönch am Meer*), Caspar David Friedrich imita la naturaleza -concretamente-, que imita un paisaje marino lleno de brumosa neblina y, simultáneamente, es viable pensar que *representa* un paisaje de iguales características. La relación de equivalencia

entre ambos conceptos, aplicada a esta obra, se cumple -“a simple vistazo”- sin mayor problema. Entonces, si la equivalencia de los términos es correcta, se aplicaría a cada obra de arte que presente un uso mimético. Quiero decir, si tomamos cualquier caso en el que una obra artística presente una imitación, diremos que representa eso mismo que imita o que muestra la representación de lo que es imitado. ¿Esto sucede en verdad? ¿Cada caso se cumple a cabalidad? Argumentaré que no.

Considérese la pintura ¡Y aún dicen que el pescado es caro! de Joaquín Sorolla: es viable decir que la imitación que realiza el pintor está basada en tres personas con determinado vestuario en determinado espacio arquitectónico. En este sentido, se adelantaría a determinar que la representación de tal obra es, igualmente, tres hombres en esas circunstancias. No obstante, dudo que alguien docto en teoría e historia del arte apoye tan ingenua sentencia. Una concepción más adecuada sería pensar que la obra representa la cotidianidad del pueblo; lo *cotidiano* es aquello que representa la pintura y no a dos hombres curando a un tercero en determinado espacio arquitectónico.

Lo anterior se aclara mucho más prestando atención a obras de arte conceptual. Por ejemplo, una obra que podemos considerar como pintura conceptual primitiva es la llamada *Ceci n'est pas une pipe* perteneciente a la serie *La trahison des images* de René Magritte. El cuadro imita una pipa de madera, pero es viable pensar que representa algo más que eso: la concepción de que una pintura que imite una pipa no representa ni es una pipa, por decir algo.

Así, entenderé *mímesis*<sup>8</sup> como imitación, no como representación.

Ahora, ¿es siquiera posible pensar el arte visual a través del concepto de *mímesis*? Existen teorías filosóficas que postulan la imposibilidad de aplicación de ese concepto al arte. Nelson Goodman, uno de los pioneros en trabajar cuestiones filosóficas acerca del arte desde la tradición analítica, -me adelanto- es partidario de esta postura y elabora una fuerte teoría del arte que en gran medida critica concisamente la relación arte-imitación.

Empero, posteriormente continuaré con un análisis de la filosofía del arte de Taine para mostrar la plausibilidad de pensar esa relación. Así, retomando a Taine, se concluirá satisfactoriamente que la crítica de Goodman no se aplica como él pensó.

La discusión Goodman-Taine no es trivial; tiene una adecuada justificación. Dirigiré el debate enlazándolo con la determinación de la imitación en el arte como un trabajo simulador de la realidad<sup>9</sup> como copia exacta de tal cual es. En este rigor, la crítica de Goodman concluye la imposibilidad de que un artista presente en su obra de arte una imitación que sea una copia exacta. Para el caso de la imitación taineiana, ésta es entendida como una imitación no exacta de la realidad, pues (como se verá adelante) el artista altera su imitación para llevar a cabo el fin último del arte. Sin embargo, postulo que es viable sostener una concepción mimética como copia exacta de la realidad, aunque el propio Taine no la hubiese explicitado así. Esta postura se comprende al avance de mis palabras, pero me adelanto a decir que la imitación taineiana como copia exacta de la realidad es viable si se considera que el artista imita las relaciones de dependencia mutua de las partes de los objetos, pero que, a pesar de que las altera para cumplir sus propósitos artísticos, es innegable que está imitando una *relación*<sup>10</sup> (mejor dicho: una *metarelación*) de la realidad. Las relaciones particulares de los objetos que el arte imita pueden alterarse en favor de un fin sin que ello implique que no se imite una metarelación. Entonces, la imitación en este sentido no es una copia exacta de la configuración de las relaciones de las partes de los objetos (relaciones particulares) y la forma en que éstas se presentan en la realidad, sino es una copia exacta de esa metarelación.<sup>11</sup>

## 2. ¿Preguntas impertinentes? No

Francia, la tan llamada “Cuidad de las luces”, cuna de una de las revoluciones sociales más importantes de la historia, vio

crecer al creador de un amplio pensamiento: Hippolyte Taine. El extenso pensamiento del francés es poco leído en nuestra facultad; me sorprende ese hecho, ya que Taine tiene una perspectiva filosófica altamente interesante y fresca, aplicable a un sinnúmero de problemáticas propias de nuestra disciplina conceptual. Sus estudios filosóficos van desde la epistemología hasta lo que podemos llamar filosofía de la historia. El desarrollo que nuestro peculiar pensador tuvo como historiador (a la par del de filósofo) hace de Taine un creativo intelectual completo; consciente del papel que juega la historia en la constitución de teorías desde científicas hasta artísticas. Partidario del naturalismo, en la línea del positivismo comteiano, elabora una filosofía multidisciplinaria fundada en métodos científicos y corroboraciones de hipótesis. La ambición por generar hipótesis para explicar los sucesos y fenómenos del mundo orilla a Taine a investigar el fenómeno artístico, es decir, las obras de arte, los artistas y las prácticas artísticas, considerándolas como parte de un conjunto que podemos denominar “cultural”. Para Taine, las obras de arte se hayan inmiscuidas indisolublemente en una “temperatura moral”<sup>12</sup> y por ello es menester -siguiendo su pensar- analizar la génesis y los cambios que las diferentes culturas de distinto lugar del mundo y de distintas épocas en la historia han tenido para poder comprender el “florecimiento” de estos elementos partícipes del “fenómeno artístico” característico de cada una de ellas.

En la línea de lo ya dicho, hablaré sólo de una parte de todo su pensamiento: su filosofía del arte.

La *Philosophie de l'art* de Taine aborda todo lo concerniente a su análisis del fenómeno artístico. Lastimosamente, dada la magnitud de temáticas que trabaja ese libro, me es imposible tratarlas todas en tan pocas palabras y, por ende, me limitaré aún más. La motivación principal de mi escrito es indagar en el amplio mar de las concepciones filosóficas la respuesta a la pregunta ¿tiene el arte un fin último, una finalidad? y si la

tiene ¿cómo se desarrollan las obras de arte para alcanzarlo?, ¿qué medios utilizan?

La pertinencia de estas preguntas no es simple capricho. Más que eso, su análisis es meritorio dada la multiplicidad de prácticas artísticas que hasta ahora han tenido lugar. “*L’art pour l’art*” ha sido una frase popularizada desde que Théophile Gautier la utilizó como lema del parnasianismo en la segunda mitad del siglo XIX. Gran parte del conjunto de implicaciones que desata dicha sentencia se concentra en la concepción sobre la *utilidad*. Sobre esto, se piensa al arte como un conjunto de objetos separados de los objetos que, precisamente, tienen una utilidad. Un martillo y el *Tableau 2* de Piet Mondrian guardan una diferencia especial y determinante: el objeto material creado por Mondrian no tiene utilidad intrínseca; el primer objeto, sí. Bien podemos usar el cuadro del pintor holandés para ilustrar un libro de texto, pero eso sería pecar contra la ideología propia de las vanguardias del siglo pasado.

Si no encontramos una finalidad en el arte y, por tanto, no se le otorga a él, tampoco encontraríamos -pienso- un régimen que nos indicara la separación entre arte y no arte, incluso entre lo que podríamos llamar “malas” obras de arte o insatisfactorias y “buenas” obras de arte o satisfactorias. Por el contrario, si encontramos una finalidad universal del arte, tendremos un canon para diferenciar y colocar objetos en las categorías dichas. La finalidad última del arte corresponde una investigación propia y relevante para entender el arte y (¿por qué no?) para evaluarlo.

Así, sin la posibilidad de evaluar entre artes, no sabríamos si algo es un “buen” arte o no. Dennis Dutton analiza esta cuestión y concluye que una obra de arte es la culminación de un proceso, tanto mental como técnico. Quiero decir, que las obras de arte son encarnaciones finales de procesos de técnica y de procesos creativos, ingeniosos, ideológicos que llevan a cabo los artistas en su quehacer.

[Al momento de prestar atención a una obra de arte] lo que vemos es el *end-product* de una actividad humana; el objeto de nuestra percepción puede ser entendido como representante de un rendimiento humano. [...] En efecto, el concepto de desempeño es interno a toda nuestra noción de arte.<sup>13</sup>

Una obra de arte (sobre esta terminología) entendida como *end-product* “encarna” un proceso, una actividad, un desempeño técnico-intelectual. Cuando se termina de realizar una obra o cuando, al menos, aunque no esté terminada precisamente, es presentada ante el llamado “Mundo del arte” como proclive a ser apreciada, la obra de arte se vuelve partícipe del propio proceso de elaboración que ella encarna. “Como desempeños, las obras de arte representan las formas en las que los artistas resuelven problemas, superan obstáculos, hacen con los materiales disponibles”.<sup>14</sup> Resulta imposible -piensa Dutton- disolver la unidad entre la obra artística y su proceso de realización. El proceso de realización provoca que nosotros sepamos, en gran medida, que algo es una obra de arte. En *El instinto del arte*, Dutton elabora un listado que, si bien no pretende nunca ser un evaluador exacto para diferir entre objetos-artísticos y objetos no-artísticos, sirve como guía para evaluar el carácter artístico de los objetos. Algunas de las características propias a las que casi ninguna una obra de arte escapa son: 1) La presencia mínima o máxima de algún tipo de virtuosismo o determinada habilidad. 2) Un estilo sugerente más o menos fácil de identificar y que se relaciona con un conjunto de tradiciones tanto artísticas como culturales o de otra índole. 3) Presenta un desafío intelectual; es decir, un artista, al crear arte, se enfrenta a la ejecución de diversas capacidades técnicas e intelectuales que comúnmente (fuera de su creación artística) no ejerce de tal modo.<sup>15</sup> No es necesario que una obra de arte tenga todas las características que Dutton da; mejor dicho, es menester que tenga algunas o que tenga pocas, pero las más importantes.<sup>16</sup>



La idea de arte como encarnación de un proceso implica -según él- que los *performance* artísticos son evaluados de acuerdo a cómo son exitosos o a cómo fracasan. “Las nociones de éxito o fracaso son tanto internas a nuestras ideas de desempeño [rendimiento, performance] como la idea de desempeño [rendimiento, performance] es a nuestro concepto de arte”.<sup>17</sup> Hipotéticamente: si una obra dramática versa sobre el racismo y pretende hacer explícita la importancia que el racismo tuvo en la ideología nazi, pero, cada vez que las personas se proponen a presenciarla, después de veinte minutos salen corriendo del teatro porque Caprich Merza (encargado intelectual del guion y director de la obra) cargó su dramatización de suma violencia e, incluso, muestra una escena donde golpean a un individuo con un martillo por ser pretendidamente judío. La obra de Caprich Merza fracasó porque la audiencia no pudo soportar las escenas y lo que se supone lograría enseñar con su obra (la importancia del racismo) no fue concretado, ya que no tuvo la posibilidad siquiera de enseñar algo. El proceso de elaboración de la obra tiene un problema y es que exige cierta actitud a la resistente audiencia. Este punto estructural de la obra genera la insatisfacción de su finalidad y, en este caso, Merza ha creado una obra de arte, -sí- tal vez una obra de arte, pero una obra pésima.

Así -según él-, si una obra de arte no cumple su finalidad, es porque se ha generado una falla en el proceso de creación -por decir algo- y podemos decir que la obra de arte es insatisfactoria, es ineficiente como tal. La relación finalidad-creación se enlaza necesariamente. Si la finalidad de una obra de arte no se lleva a cabo por una falla en su creación, composición o presentación, entonces hay al menos un elemento de la obra que no fue ejecutado con perfección y por ello la obra de arte es “mala”. El criterio de satisfacción de la finalidad en una obra de arte nos guía bastante bien -creo yo- para predicar una evaluación sobre ellas.

Por tanto, analizar la finalidad última del arte es un trabajo difícil, pero necesario, y, ante ello, el pensamiento de nuestro filósofo resulta muy fértil. Taine contestaría la primera pregunta que presenté con antelación diciendo: -Sí. El arte tiene un fin último. Éste es el de “hacer dominante un carácter notable”.<sup>18</sup> Frente a la segunda cuestión diría algo similar a: -La *mimesis*. La imitación es el medio esencial que el arte usa para alcanzar su fin.

### 3. ¿Arte mimético?

#### 3.1 ¿Pensar el arte como *mimesis*? ¡Nunca!

En *Los lenguajes del arte*, Nelson Goodman presenta la problemática que ya he tratado brevemente: La representación en el arte. Existen -como en muchos otros conceptos trabajados en filosofía- diversas maneras de entender la representación. La manera más básica (y hasta cierto punto ingenua) es que un objeto determinado representa a otro determinado solamente si el primero se presenta con una semejanza bastante clara o viceversa.<sup>19</sup> Esta sentencia se haya falsa dado el uso de una relación: semejanza. La semejanza es una relación lógica (podemos decir) que tiene la cualidad de reflexividad; es decir, puede aplicarse, tomando un objeto, a ese objeto mismo. Diremos, pues, que “un objeto [siempre] se asemeja a sí mismo en el grado máximo”.<sup>20</sup> Ahora, en este caso ¿diríamos que si un objeto es semejante a sí mismo, entonces se representa? Sostengo que no, pues no se representa, sino que él es ese objeto. La semejanza también es una relación simétrica. Si un objeto se asemeja a otro, también el segundo se asemeja al primero. Mas, si *Cheeseburger* de Tjalf-Sparnaay representara a una hamburguesa de queso en sentido de semejanza, diríamos que el cuadro hiperrealista representa una hamburguesa, pero ¿la hamburguesa representa al cuadro? Desde luego que no. Por eso, la representación concebida como semejanza no es viable.

Goodman postula que la vía para entender la representación es la vía de la *denotación*.

Para representar un objeto, un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él. [...] Un cuadro que representa a un objeto -como un pasaje que lo describe- se refiere a él y, más específicamente, lo *denota*. La denotación es el núcleo de la representación y no depende de la semejanza.<sup>21</sup>

*Cheeseburger* denota<sup>22</sup> un objeto específico, refiere a algo, pero no necesariamente a una hamburguesa. En este sentido es que yo decía que *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte no representa estrictamente una pipa, sino algo más, aunque "imite" una pipa. Precisamente, la imitación aquí entra al pensar que una obra de arte puede incluso representar una imitación sin hacer uso de imitación necesariamente. La imitación considerada como objeto puede ser referencia de un obra de arte, pero eso es independiente de si imite o no. La referencia de cada objeto artístico es muy difícil de ubicar certeramente, es buscar la aguja en el pajar porque existe un sinnúmero de referencias que una obra puede tener pendiendo de sus respectivas interpretaciones. La intención de un artista para representar algo es una cosa; la interpretación de un agente que analice la obra de ese artista y derive cierta referencia es otra. Según Denis Dutton, Monroe Beardsley crítica la idea de pensar la intención de un artista como indisoluble de su obra. Así, el significado de una obra de arte es propio de ella y no depende de la intención con que fue creada. "Los textos generados por ordenador son significativos, y hasta los textos con errores tipográficos importantes (a veces hilarantes) tienen sentido".<sup>23</sup> En este rigor, el significado es intrínseco a la obra, pero pueden suscitarse significados de distinta índole al momento de apreciar la obra. De manera análoga, podemos determinar que la referencia de una obra de arte es propia de ella, pero al momento de apreciarla pueden surgir ideas y juicios (incluso pasiones) que nos generen pensar que la referencia es otra.

No obstante, la imitación como modo de referir no es tan difícil de determinar. *Mimesis* y representación no son lo mismo porque si una obra mimetiza algo no denota necesariamente eso que mimetiza. Una vez que Goodman muestra que la representación difiere de la semejanza, se dedica a elaborar una crítica a la concepción mimética del arte.

La imposibilidad de la imitación radica en una cuestión ontológica. La realidad (aquello que comúnmente llamamos realidad y que es a aquello que refiere el artista con una obra mimética) no se presenta con una única forma, ni siquiera temporalmente. Por un momento, en un segundo, la realidad se presenta de X manera; cerrando los ojos tres segundos, la realidad se ve como otra cosa. Existe un sinnúmero de formas de *ver* la realidad. Así, la realidad “es de tantas formas como maneras verdaderas hay de describirlo, verlo, pintarlo, etc., y [...] no existe *la* forma de ser del mundo”.<sup>24</sup> Para poder imitar *la* forma del mundo es menester tener un ojo inocente. El ojo inocente se caracteriza por ser una atención a la realidad falta de prejuicios, perspectivas, costumbres, técnicas, tiene que ser una atención aséptica. La principal objeción a esto es que ese ojo no existe a menos de que sea el de Dios. Al momento de que el ojo comienza a percibir, comienza a ser afectado por una serie de determinaciones externas a él y a aquello a lo que se dirige: Una de ellas es la interpretación. Norwood Hanson, en su artículo *Observación*, sostiene que cada vez que un humano observa un objeto, simultáneamente lo está interpretando y sólo mediante la acción interpretativa es posible observarlo de esa manera. Así, Hanson ejemplifica diciendo que dos microbiólogos observan una ameba, pero que uno de ellos ve un animal unicelular y el otro un animal no celular, pues cada uno observa con una teoría biológica diferente.<sup>25</sup> La observación y la interpretación son acciones simultáneas y codependientes: “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye”.<sup>26</sup> Sencillamente el ojo nunca mira las

cosas de la realidad sin atributos, nunca las ve desnudas, nunca *in abstracto*. Un agente policiaco no mira desnudamente a un capo, lo mira como delincuente, como agresor, como una persona, como un padre, etc. Todo se mira con ciertos atributos.

Los artistas no están en posibilidad de imitar la realidad tal como es copiándola porque siempre están interpretándola, generando formas de *ser* de la misma, determinándola con ellas ante su mirada, su oído, su tacto y, aunque surgiera la objeción de que entonces los artistas imitan esa interpretación que hacen inevitablemente de la realidad, la imposibilidad de la *mimesis* en el arte sigue de pie. El hecho de que un artista interprete la realidad y elabore un cuadro tomando de base dicha interpretación no hace que imite esa interpretación; más que eso, la consume. Al elaborar un cuadro el artista ejecuta una práctica que instancia en la obra dicha interpretación, no que la imita.

Concedo alguna parte de la crítica de Goodman a la imitación en el arte, pero considero que en su conjunto es inadecuada. Es cierto que siempre se percibe al mundo como un extracto de su totalidad. Justamente ahora usted está mirando o escuchando estas palabras. Si las está mirando, resulta que mira sólo una pequeña parte de eso que podemos denominar la totalidad del mundo. Si por alguna razón está escuchando mis palabras, se dará cuenta después de pensar un poco que llegará a la misma conclusión de la frase anterior. Los artistas hacen lo mismo: representan una batalla, una montaña y hasta los artistas que hacen pinturas donde presentan distintas perspectivas, no adquieren esas perspectivas simultáneamente y cada una de ellas es pintada en un tiempo diferente. También es cierto que ninguna persona (y por tanto, ningún artista) tiene un *ojo inocente*. En lo que difiere es en concebir la *mimesis* como copia de la realidad tal cual es. Yo creo que podemos solventar la crítica si pensamos la *mimesis* como imitación de sólo una parte del mundo. Esta pequeña, pero indisolublemente constitutiva,

parte de la realidad es -pienso- independiente de las condiciones extras que determinan al *ojo*. La concepción de imitación en la cualpienso es una derivación de la perspectiva taineiana.

### 3.2 ¿Pensar el arte como *mímesis*? ¡Siempre!

Nuestro filósofo francés no hace caso a evaluar el papel que la *mímesis* juega en el arte. Más que eso, se dedica a analizar la imitación como un elemento constituyente del arte *de facto*. Es decir, Taine no se enfoca en pensar la *mímesis*<sup>27</sup> como un oasis epistémico en medio de la incertidumbre mundana, no se preocupa por saber si la imitación del arte por sí sola otorga conocimiento verdadero o falso. Se dedica a analizar la concepción de *mímesis* entendiéndola como medio para llegar a un fin. Revisemos bien su postura.

El arte tiene como medio esencial, es decir, intrínseco: la *mímesis* de la realidad. Cuando se mira una pintura realista -pensemos en *Des glaneuses* (Las espigadoras) de Jean-François Millet- notaremos una composición que pretende mostrar a tres campesinas realizando su labor. Los colores son sombríos, pero se ajustan al colorido que tiene una tarde-noche en una sociedad rural europea. Al pasar un vistazo general dudo hallemos algún problema con la imitación "perfecta" del mundo. ¡Millet verdaderamente se esforzó en pintar a tres mujeres laborando! Tal como se muestra en la obra, es difícil reprocharle a Millet que no realizó un gran trabajo mimético. Sin embargo, imaginemos que una de las campesinas de las pintadas por él hubiese sido dibujada con una pierna pegada en su cráneo o con una oreja saliendo de su mano; diríamos intuitivamente que en principio algo anda mal. -¡Esas no son campesinas reales!- exclamaríamos sin el más mínimo recato. Claro, podrían pensarse esas tres figuras como seres humanos deformados por X cuestión (de hecho existen personas en tal situación. Piénsese en Abigail "Abby" Loraine Hensel y Brittany "Britty" Lee Hensel:

Dos siamesas unidas del cuerpo medio, pero con cabezas diferentes), pero imaginemos que en lugar de un cráneo tienen una silla de madera en donde está sentado un elefante. Suena inverosímil encontrar algo así en el mundo del que tenemos experiencia. Precisamente, si este caso imaginativo se encontrara en lapintura de Millet, se le jactaría de mal artista (piensa Taine). Le reprocharíamos que así no son las campesinas que se miran en el norte de Francia e incluso alguna del mundo entero. Si fuese así el caso, Millet habría formado una mala obra mimética.

Si traemos a cuenta la *Nemesis double* de Genco Gülan veremos algo inusual: un torso femenino del que sobresalen dos cabezas femeninas (parecido al caso real de las siamesas). Dejemos de lado por ahora en el hecho de que la escultura de Genco presenta dos cabezas y enfoquémonos solamente en una de ellas. En general, la escultora completa es de tamaño natural y por ende, el cráneo es una réplica de medidas reales; es decir, tiene las medidas propias de un cráneo femenino “estándar”. Los ojos son dos y están situados arriba de la nariz a cierta separación y ésta, a su vez, está situada arriba de los labios, justo al centro del modelo craneal. Cada uno de estos y los demás elementos de la anatomía del rostro femenino está posicionado con respecto al cráneo como lo está en el rostro de una mujer perfectamente sana, sin algún tipo de deformidad. Las dos orejas son cubiertas parcialmente por un cabello peinado bajo una especie de paño en la cabeza. El perfil de la quijada no es desproporcionado con el tamaño del cráneo y de los demás elementos. En resumen, situados en un  $T_1$  (tiempo uno) podríamos decir que es una cabeza y un rostro femenino común y corriente. Genco ha elaborado -al igual que Millet- una obra mimética impecable. Sin embargo, cuando volteamos nuestra atención a la escultura en conjunto será inevitable pensar que es inverosímil hallar en el mundo una mujer con dos cabezas visualmente idénticas.<sup>28</sup> En este  $T_2$ , diríamos que la escultura no es mimética o, al menos, que es una mala obra mimética.

No obstante, la escultura de Genco no deja de ser una buena obra. Lo que sucede es que los artistas no copian, no imitan la realidad tal y como se nos presenta -en el caso del arte visual- ante nuestros ojos. *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí es un caso espectacular que ejemplifica lo anterior. Los relojes “derretidos” que aparecen en dicho óleo no son relojes que veamos unidos a una cadena de plata dentro del bolsillo delantero de la americana de un gánster del Chicago de los 30. Pero siguen mostrando una estructura mimética, ya que siguen mostrando proporciones estrictas de un reloj de bolsillo. Si no presentaran estas proporciones, dejaría de verse como un reloj, se vería como otra cosa. Los relojes pintados por el español tienen números romanos del uno al doce puestos circularmente con respecto del bisel del reloj, tienen manecillas, como suele suceder en relojes de esa época, una más corta que la otra y tienen una corona en la parte superior para poder calibrar la hora relativamente exacta. Si estos elementos estuvieran posicionados de otra manera, no se verían relojes propiamente. Imagine mos que no tienen manecillas, ni números, ni mecanismo de cuerda ¿Tendríamos relojes? Yo creo que sólo veríamos una figura que confundiríamos con un simple círculo blanco. Ahora pensemos otro elemento del cuadro de Dalí: el tamaño de los relojes no es el tamaño de los relojes que están en las relojerías locales. En la casa de mi abuela, desde que tengo memoria, jamás vi un reloj así y de ese tamaño. Parecidamente, como las campesinas de Millet tienen un tamaño irreal comparado con una persona común y corriente, los relojes de Dalí son de diferente tamaño a los reales, pero ambos artistas guardan una proporción dentro de su misma y propia composición. En el caso de Millet, las campesinas tienen una proporción estricta en comparación con las demás. Ninguna se muestra disconforme, tanto en figura como en tamaño, con relación a las demás y con relación a los demás elementos iconográficos de la obra (las chozas al fondo, por decir uno).



Con los ejemplos anteriores se comienza a vislumbrar algo que Taine ya había notado: En los ejemplos anteriores difieren en tanto copiar exactamente la realidad como se mira. Por un lado, Millet elabora una obra muy acorde a la realidad; por otro lado, Genco realiza una obra dispar a nuestra experiencia mundana al igual que Dalí. La diferencia es clara, pero pregunto ¿No existen propiedades en común? Desde luego, podemos elaborar una extensa y exhaustiva lista de cualidades comunes entre las obras, pero no creo que todas se relacionen con la diferencia; es decir, dudo que todas se enlacen con nuestra problemática mimética. Diré, pues, que todas las obras pasadas, a pesar de esas diferencias, siguen imitando la realidad o, al menos, un aspecto de la realidad: Todas guardan proporciones estructurales similares a los objetos que imitan.

Las campesinas de Millet tienen proporciones estructurales de personas reales, los relojes de Dalí guardan proporciones estructurales de relojes cotidianos, la cabeza femenina de Genco presenta proporciones estructurales propias de un rostro de mujer. Sucede que las obras de arte no imitan la realidad como es o como se ve, sino que imitan sólo “las relaciones y dependencias mutuas de las partes”<sup>29</sup> de los objetos. Ahora mismo explico esta idea.

En un rostro femenino considerado en conjunto, cada uno de los elementos que lo conforman tienen una relación espacial respecto otros elementos y su constitución espacial propia depende de esta relación. El conjunto total se forma con la relación espacial entre todos los elementos que participan de él. Por ejemplo, la nariz, para que se vea como nariz, tiene una espacialidad, está situada en un punto espacial dependientemente relacionado con los puntos espaciales que tienen las comisuras de los labios y los pliegues lagrimales de los ojos. Si esta dependencia no fuera el caso, la nariz se perdería en el espacio y dejaríamos de ver una nariz y, en consecuencia, un rostro femenino usual. Análogamente, sucedería exactamente lo mismo con todos y cada uno de los elementos constitutivos de la cara.

En consecuencia, consideremos lo siguiente: cada elemento singular del rostro también está compuesto de otros elementos que lo construyen. Un ojo se compone de iris, pupila, limbo, conjuntiva, etcétera. De nuevo, cada uno de estos elementos se corresponde espacialmente con los otros. Si el limbo estuviera formando una circunferencia dentro de la conjuntiva, pero no rodeando la pupila, ni la pupila, ni el limbo serían lo que se son visualmente hablando.

La relación de determinación espacial que señalo aquí se extiende a todo objeto perteneciente a la realidad visual y cada vez que una obra imita a un objeto, sólo imita esta relación.

### 3.3 ¿Entonces? ¿Nunca o siempre?

Ante las dos perspectivas anteriores sobre *mimesis*, toca determinar cuál resulta ser la más viable para poder pasar al siguiente apartado. Diré que la crítica de Nelson Goodman no es aplicable como se pretende. Para fundamentar esto, retomaré lo explicado sobre la teoría de Taine.

Goodman argumenta que el ojo inocente no existe. Siempre miramos el mundo, siempre le prestamos atención al mundo mediante nuestros sentidos plagados de prejuicios, costumbres e ideas. La visualización y la interpretación de aquello que se observa es simultánea y, por tanto, nunca se mira la realidad desnuda. Dije que esto era cierto, pero creo que ello no imposibilita la caracterización del arte como *mimesis* del mundo.

Lo que el filósofo estadounidense postula es la imposibilidad de imitar la realidad *tal cual es*, pero creo que deja abierta la posibilidad de pensar que el arte no imita la realidad tal cual es, desnuda, despojada de propiedades como color, forma, etc. Quiero decir, la postura de Goodman descansa en la concepción de *mimesis* como copia exacta de la realidad tal cual ésta es. Pero, ¿por qué pensar que el arte imita o pretende imitar la

realidad exactamente tal como es? Yo creo que es exigirle mucho a los artistas concebir tal sentencia. Pienso que ahí radica el error de Goodman: El arte no tiene que imitar la realidad desnuda, puede imitar una parte de ella. El arte imita una relación de dependencia particular que se haya inherente al ojo inocente y la interpretación.

Mientras que Goodman critica la mimesis en sentido de copia exacta de la realidad nouménica, por así decirlo, Taine está consciente de esta imposibilidad y no se aventura a decir tanto. Sin embargo, considero más plausible la teoría del filósofo gallo. Su teoría es más fértil, más fructífera para entender el arte y seguir investigándolo.

Desde luego, la imitación taineiana tal como la he expuesto hasta ahora no se puede aplicar a todos los casos de obras de arte. Recordemos: *La Nemesis double* de Genco Gülan y *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí no presentan las relaciones exactas de dependencia que en cuerpos y rostros femeninos y en relojes encontramos cuando los miramos en la vida cotidiana. Las relaciones de dependencia espacial que tienen los relojes cotidianos en la relojería local son absolutamente diferentes a las proporciones que Dalí pintó; pasa lo mismo con la escultura de Genco. Taine se pone de pie ante esta aparente inaplicación de su teoría hasta ahora expuesta y genera una especificación que se relaciona con la finalidad del arte: las obras de arte imitan la relación de dependencia mutua de las partes de un objeto, pero los artistas, gracias a su ingenio, alteran esta relación para poder exaltar un carácter relevante del objeto y, en su arte, expresararlo como un carácter dominante.

### 3.3.1 Mimesis alterada: La habilidad del artista

La *mimesis* como copia exacta no es el medio utilizado por el arte para alcanzar su fin. Esto se ha demostrado antes. Más bien, la *mimesis* se altera para alcanzar el fin.

El *David* de Miguel Ángel, probablemente la obra artística más famosa del Renacimiento, es una escultura en mármol que presenta la apariencia de un hombre adulto joven europeo. La imitación de las relaciones de dependencia mutua de las partes -de la que he venido hablando- que constituyen a un hombre se muestra manifiesta en la obra. De hecho, sí parece a simple vista un hombre por el llano hecho de que es la escultura de un hombre. Eso es innegable. Sin embargo, es difícil encontrar un hombre en la vida real y común que tenga las proporciones a las que el *David* nos enfrenta, tal como es difícil encontrar relojes “derretidos” en la relojería local. Es notable que “las proporciones del *David* no corresponden exactamente a las de la figura humana: su cabeza, manos y torso son más grandes de lo estipulado según las proporciones clásicas”.<sup>30</sup> ¿Por qué las proporciones del *David* no son exactamente las propias de un hombre normal y por qué estas proporciones no respetan el famoso *canon* de medidas usado en el Renacimiento? Para responder, revisemos un poco la historia bíblica que se relaciona con el *David*.

Según la Biblia, cerca de un siglo tras la época de Cristo aconteció entre dos pueblos una batalla entre dos individuos de desproporcional tamaño y fuerza: David y Goliat. Goliat era un soldado gigante de la ciudad de Gat y partícipe del ejército de Filistea que durante varios días asedió al pueblo de Israel. Goliat media cerca de tres metros de altura y tenía una fuerza “sobrehumana”, pues cargaba una cota de malla de alrededor de 57 kilogramos. Era un hombre despiadado y solía amedrentar a sus rivales con una gran espada de hierro que rondaba en peso entre los seis y siete kilogramos. Por el contrario, el joven David tenía la altura, el peso y la fuerza equiparable a las de un adolescente promedio de 15 años de edad. Después de algunos días de asedio a los israelitas, Goliat desafió a David sin temor, ante lo cual éste último respondió: “Tú vienes a mí con espada y lanza y jabalina; mas yo vengo a ti en el nombre de Jehová de

los ejércitos, el Dios de los escuadrones de Israel, a quien tú has provocado".<sup>31</sup> En seguida, David, empoderado de la divinidad y con la sublime voluntad de liberar a su pueblo del gigante tirano, cogió una roca e hizo andar una honda con la que golpeo al gran soldado en la frente. Goliat cayó sobre el suelo polvoriento quedando imposibilitado para protegerse contra el ataque final del joven. Para finiquitar al gigante, David tomó su propia espada forjada en hierro y lo decapitó sin más cautela.<sup>32</sup> El joven ganó contra el gigante, experimentado y despiadado militar gracias al bien de Dios. Se cuenta -posteriormente- que David se convirtió en el segundo monarca del Reino de Israel gobernándolo hasta su muerte en 966 a. C.

Precisamente, el David de esta historia es la persona representada por Miguel Ángel en su obra en mármol. El David de la historia bíblica era un adolescente y se puede pensar que el David representado por Miguel Ángel también lo es; pero parece que además tienen algo en común: La valentía. El David bíblico se enfrentó a un soldado de gran experiencia y soberbia, a un gigante en toda extensión de la palabra y venció. Estaba temeroso de morir, temeroso por su edad, por su fuerza, por su inexperiencia bélica y aun sabiendo eso, se postró frente a la calamidad, gobernando sus temores, solventando sus carencias y usando el ingenio para vencer. David fue valiente, no temió de Goliat, sino que se abalanzó hacia él. Posiblemente, uno de los fines que Miguel Ángel persiguió al crear su escultura fue hacer palpable la valentía que David tuvo al enfrentarse a Goliat y si esta suposición es totalmente cierta, lo que Miguel Ángel tuvo que hacer fue alterar las relaciones de dependencia mutua de las partes del cuerpo de un hombre para resaltar la valentía de un joven.

No es necesario mirar detenidamente el *David* para percatarse de sus músculos. Tampoco para notar su penetrante mirada fija en su objetivo. Tiene un ceño fruncido y determinado a su victoria. Las venas marcadas a lo largo de sus brazos

denotando la fortaleza de los mismos. La cadera es estrecha para la figura de un adolescente. Sus manos son muy grandes para un individuo sano de joven edad. Los brazos del *David* son muy largos en comparación con los brazos de un adolescente. Parece un joven poco común, ¿no? La respuesta es que lo es. La más notable de esto es el tamaño -como mencioné- de sus manos, de su cabeza y de su torso. Sobre esto, es posible pensar que el artista renacentista tomó como base la figura tridimensional de un joven cualquiera, pero que ajustó algunas partes de su cuerpo al momento de plasmarlo en mármol. Si la valentía fue la característica más notable de David y la valentía se representa -en gran medida y muy frecuentemente en la historia del arte y en el pensamiento folclórico occidental- como unida a la fuerza, en este caso, la fuerza física, el artista del *Cinquecento* no hubiera podido elaborar adecuadamente su *David* con las proporciones estrictas y normales de un joven común, específicamente con las proporciones estrictas de un joven como David porque la valentía no hubiese sido representada tan visiblemente. Desde luego, se puede objetar ante esto que la valentía o la capacidad con la que David venció a Goliat no fue una “virtud” física, sino intelectual. Eso es cierto, la virtud del profeta que venció al gigante no fue sus grandes músculos porque no los tenía ni, en general, su fuerza física, sino su ingenio. Sin embargo, la “valentía intelectual” (entendida ésta como el ingenio) no puede representarse visualmente en una obra de arte tridimensional. No cabe duda de que Miguel Ángel fue un artista magno, con alto conocimiento de técnicas artísticas y un gran talento, pero incluso considerando su capacidad artística, el renacentista estaba imposibilitado a representar algo mental (el ingenio) de una manera visual. Considero que la mejor manera que tuvo a sus manos este artista para representar la valentía (tanto física como intelectual) fue enlazándola fuertemente a propiedades físicas.<sup>33</sup>

Por tanto, la representación de determinada propiedad característica de un objeto no puede ser propiamente plasmada en el arte que se genera de una imitación de las relaciones estrictas de dependencia mutua de las partes del objeto, sino que es menester alterar estas relaciones conforme a realzar dicha propiedad. Para Taine, esta propiedad es entendida como un carácter esencial de un objeto. Así, la relación de dependencia mutua de las partes se subordina a la vista de un carácter distintivo de un objeto. En este sentido, la imitación de esas las relaciones sirve de medio para el fin del arte. La imitación relacional es usada y alterada por los artistas para cumplir una finalidad: el arte se desarrolla con el fin de “hacer dominante un carácter notable”.<sup>34</sup>

#### 4. Fin último del arte

##### 4.1 ¿Qué es un carácter notable?

Varias veces, en diferente etapa de mi vida, me he enfrentado al dedo apuñalante de mis prójimos señalándome sin recato como un individuo de escrúpulos moderados, pero de suma soberbia. Así mismo, he tenido amigos a quienes se les señala de tímidos, de extrovertidos, de furiosos, siempre por terceras personas. Igualmente, yo he señalado a otras personas atribuyéndoles cierto tipo de carácter o cierta “forma de ser”. Creo que esto es un fenómeno común e inevitable entre las personas. Ya Voltaire señalaba -por decirlo de algún modo- a Leibniz con determinada manera de ser y comportarse en *Cándido*. Ni uno de los ilustrados mayores pudo contenerse a esta situación. Lejos de pensar en las problemáticas psicológicas y morales que señalar a alguien tenga para consigo mismo o para con los demás, es importante percatarse de algo: las personas solemos tener, al menos, cierto rasgo tanto físico como psicológico que no es variable con el desarrollo de nuestra vida. Justamente por eso, a las personas no es viable identificar a otras apelando a sus

rasgos destacados porque es algo “propio” de cada individuo. Cada cual será determinado como enojón, hilarante, alto, gordo, “de sangre pesada”, comelón, reservado, etc. y cada uno de estos caracteres permiten constituirnos como justo aquello que “somos”. Mil veces hemos escuchado frases como “Si tú fueras más confiado, no serías tú” o “No puedo imaginarte con otra manera de caminar porque sólo tú caminas así”. No importa si los términos de frases así son bien usados o si es justificable que y persona camine como ninguna otra, lo que de verdad es relevante es que identificamos a las personas y nos identificamos ante ellas con una tarjeta de presentación distinta y única. No sé cómo es posible que algunas personas identifiquen con cuasi exactitud los rasgos de sus prójimos, pero eso tampoco importa ahora, importa que los identificamos. Mi papá suele ser muy “buena cara ante las dificultades” y dejando de lado mi admiración por él, considero esa cualidad como su rasgo especial. Pero también suele suceder que este tipo de identificación no es relativa sólo a personas. Los filmes de terror *slayers* presentan reiteradamente a la niebla y la noche como fuentes de suspenso y miedo. Los tornados, frecuentes en la América del norte, son relacionados siempre con su gran poder de destrucción y su sublime magnitud. El Dios cristiano es siempre subsumido en la concepción de un Ser omnipotente superior al hombre y, ya sea para bien o mal de nosotros lo mortales, sus potencias nos rebasan para castigarnos por nuestro comportamiento sodomista o para “premiarnos” con vida eterna lejos de esta llena de asquerosa penuria y desdicha. El suspenso aunado al miedo, la destrucción y la omnipotencia son también rasgos distintivos que podemos identificar de la neblina nocturna, los tornados y de Dios. Desde luego, no sólo los tornados son destructivos, también los tsunamis, las guerras nucleares o el SIDA, pero nunca se dijo que mi supuesta soberbia sea una característica sólo mía. Otras personas lo serán o no, pero yo me identifico ante los demás con ella así como algunos demás conmigo. Los rasgos de



tipo distintivo pueden ser compartidos por diversas entidades sin que ello implique una imposibilidad para identificarlas con ellos. Estos rasgos -según Hippolyte- son invariables porque no están determinados por el pasar del tiempo o por el incipiente maltrato de las circunstancias externas a los objetos, personas o entidades.

En las plantas y en los animales, hay ciertos caracteres a los que se concede mayor importancia que a los demás: son *los menos variables*; con este título, poseen una fuerza mayor que la de los demás, pues resisten mejor al ataque de todas las circunstancias interiores o exteriores que puedan deshacerlos o alterarlos. Por ejemplo, el tamaño y la altura de una planta son menos importantes que su estructura, pues ciertos caracteres accesorios de su interior y ciertas condiciones accesorias del exterior pueden hacer variar el tamaño y la altura sin alterar su estructura.<sup>35</sup>

Los caracteres menos variables son aquellos que traen y llevan consigo caracteres tanto más invariables e importantes cuanto más invariable e importante es él mismo, es decir, aquellos que no cambian a pesar de que otros caracteres cambien en un objeto. Así, en cada objeto de la realidad tanto física como no física, existen dos tipos de caracteres generales que construyen a los objetos: los invariables y los variables. Entre ambos tipos existen relaciones de dependencia para la constitución propia de cada objeto en tanto que sin uno, los otros no pueden construir al mismo. Cuando los caracteres variables son modificados por una determinada situación interna o externa al objeto en cuestión, se modifican otros caracteres igual de importantes para la constitución del objeto. Mientras que, si un carácter notable se modifica, la modificación de otros caracteres invariables o de la mayoría de los caracteres variables es inevitable porque éstos últimos penden del carácter primero. Por ejemplo, en el caso de los mamíferos, todos tienen mamas -de ahí su nombre- y si algún animal no tiene mamas entonces no es un mamífero. Éste (tener mamas) es un carácter invariable

del tipo de animales de los que hablamos. Por el contrario, si bien los mamíferos pueden ser animales acuáticos totalmente como la ballena, semiacuáticos como la nutria, terrestres como las vacas o aéreos como los murciélagos, cada uno ellos tienen mamas aunque se constituyan de maneras diferentes. Unos tienen alas, otros la capacidad de respirar bajo el agua, otros producen gran cantidad de leche, otros tienen extremidades inferiores y superiores con forma de aletas. Así, las alas, las aletas, las ubres y los pulmones o cavidades nasales son considerados -según Taine- como caracteres variables menos importantes que el hecho de tener mamas en los mamíferos. Desde luego, si el murciélago no tuviera alas, visualmente parecería una rata, y, en ese sentido, las alas del murciélago lo constituyen como justo ese animal, pues una rata no tiene alas. Los caracteres invariables junto con los variables configuran a un objeto como ese objeto, pero si los caracteres que varían son modificados, el objeto en cuestión deja de ser ese objeto y pasa a ser otro diferente.

Según Taine, todos los movimientos artísticos, corrientes y artistas particulares fijan su atención en este carácter y -digámoslo así- lo aíslan para trasladarlo al ámbito del arte. Cada artista, dependiendo de su talento, de su educación y de su formación cultural e ideológica, se concentra en un carácter invariable aunque éste sea diferente. Un artista renacentista, puede considerar al humano con un determinado carácter invariable, mientras que un artista moderno puede considerar otro.

Plauto llevo a la escena a Euclión, el avaro pobre: Molière toma el mismo personaje y hace Harpagón, el avaro rico. Dos siglos después, el avaro, no tonto y vilipendiado como antaño, sino temible y triunfante, se convierte en el padre Grandet en las manos de Balzac y el mismo tipo de avaro, sacado de su provincia y transformado en parisiense, cosmopolita y poeta de afición, surge al propio Balzac el usurero Gobsek.<sup>36</sup>

Cada de uno de los literatos mencionados ha considerado un tipo de hombre, pero ha cambiado, según sus propios intereses y determinado por su cultura y educación, las relaciones de dependencia mutua de las partes para exaltar el mismo carácter: La avaricia. Así, cada escuela artística y cada artista individual se fija en un objeto, extrae un carácter invariable y realiza una transformación para que este carácter quede evidente según dependa sus intereses.

La imitación en el arte, es decir, la copia de las relaciones de dependencia mutua de las partes del objeto, es alterada para, justamente, llevar a cabo el trabajo de hacer notable un carácter invariable de los objetos imitados.

#### 4.2 El fin último del arte visual

El fin último del arte es el de exaltar, hacer notable un carácter invariable de un objeto o un conjunto de ellos. Todo el arte -piensa Taine- tiene esta finalidad.<sup>37</sup> El medio por el cual el arte llega a cumplir su fin es la imitación de las relaciones de dependencia mutua de las partes de los objetos. Cada obra de arte instancia estas ideas, instancia los caracteres ideales. Eso implica que existe una línea divisoria entre aquellos objetos artísticos (obras de arte) y aquellos que no lo son. Es decir, a partir de la teoría de Taine es posible señalar un criterio de demarcación entre objetos y, además, es posible justificar por qué son objetos de arte en caso de que lo sean. De todo lo dicho hasta ahora, se deriva una definición de obra de arte:

La obra de arte [es un objeto que] tiene como fin el manifestar algún carácter esencial o destacado [invariable] y, de consiguiente, alguna idea importante, expresándola de una manera más clara y completa lo que hacen los objetos reales. Para lograrlo emplea un conjunto de parte unidas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente.<sup>38</sup>

La manera en la que se identifica un objeto como una obra de arte o como un objeto que no es una obra de arte, pende de si éste manifiesta o no un carácter invariable del objeto que toma como guía, sea Dios, sea un árbol, sea una comunidad. Cuando la obra de arte manifiesta este carácter “esencial”, tenemos un objeto que completa la realidad, un objeto que permite entender de mejor manera la realidad que sólo viéndola. Una obra de arte pictórica satisfactoria, es decir, que verdaderamente presente un carácter invariable de un león (por ejemplo), tendrá que hacernos posible la permisión de *observar* el carácter destacado que determina al león imitado. Al observar esta obra, estaremos en una posición cognitiva peculiar y afortunada porque el objeto artístico nos hace patente el carácter determinante del león que es prácticamente imposible percibir en la realidad, en el *día a día*.

Precisamente, la permisión de contemplar un objeto con detenimiento sin factores ajenos que afecten nuestra percepción, es la cometida del arte. La pintura del león te permite como espectador contemplar el carácter esencial que tiene el león cuando en la realidad no podrías percibirlo tan pulcramente. Digamos, pues, que el arte enseña la realidad aislando sólo componentes selectos de ella misma.

*El descendimiento de la cruz* por parte de la mano de Rembrandt Harmenszoon van Rijn presenta un escenario sombrío y algo tétrico: la bajada de Jesús de la cruz donde murió. El cuadro (como se enseñó con antelación) imita una relación de partes de objetos: de personas, de piedras, de cruces de madera, de túnicas, etc. Pero también muestra un carácter esencial que es exaltado justo por la alteración de la relación que imita: la muerte de Jesús.

Por un momento, imaginemos que no es Jesús el representado en dicha obra, sino que es tu padre. En el momento en que tu ser querido muera, estarías destrozado sentimentalmente hablando como para contemplar el tema de *la muerte*. Sin

embargo, gracias a una pintura sobre *la muerte* es posible analizar su temática. Lo que Rembrandt hace es aislar un aspecto de la realidad: la muerte y hacerla patente para los humanos mediante el uso de una alteración de las relaciones de dependencia mutua de las partes que tienen algunos objetos para crear una nueva configuración que exalte un carácter esencial por medio del arte. Entonces, tenemos que el carácter esencial de *El descendimiento de la cruz* puede ser la conmiseración ante la muerte.

El *David* de Miguel Ángel hace latente el carácter esencial del David bíblico: la valentía. Cada escultura y pintura que nosotros consideremos, si es una obra de arte satisfactoria, tendrá que exaltar un carácter esencial de algo.

El fin del arte consiste en exaltar un carácter invariable de un objeto de la realidad.

## 5. Conclusiones

La filosofía del arte de Taine nos muestra el comportamiento de una obra de arte: nos dice que imita, qué imita y para qué imita. Nos muestra la finalidad del arte: la exaltación de un carácter esencial. Nos proporciona una definición sobre qué es una obra de arte. Me parece una teoría bastante completa. Lo que resta por hacer es enfrentar la teoría a casos de objetos considerados como obras de arte sin mucha discusión y que, sin embargo, parecen escapar a la explicación de Taine. Esto con el fin de revisar la consistencia de la teoría taineiana. Así, considero objetos de estos casos artísticos “problemáticos” generados en corrientes artísticas europeas, por ejemplo: el arte de las vanguardias.

¿Qué pensaría Taine ante el arte pictórico de Vasili Kandinsky? Seguramente se hubiese quedado perplejo. La teoría de Taine tal como está dicha por él mismo, dudo podría dar cuenta del arte del ruso vanguardista.

La *Línea transversal* de nuestro pintor ruso es una obra famosa de la vanguardia de tal país y emblema de la abstracción lírica, es una obra que a primera vista parece ser antimimética, es decir, una obra que no presenta la imitación de algo (al menos en el sentido que hemos venido trabajando), sino, más que eso, la propia creación del artista, su libertad ante el referente imitado, la independencia del arte ante lo extrartístico. Al fin y al cabo, la vanguardia nos pretende mostrar que el arte se haya lejano de la simple imitación de la realidad, es algo más que eso, es creación, es ingenio, es imaginación, es intuición. No es cuestión de demasiada reflexión saber que, a primera vista, la pintura del ruso no imita algo del mundo. Nunca veremos cosas como las que Kandinsky pintó, a menos de que sean dibujadas. Sin embargo, ¿podemos, a pesar de lo anterior, pensar a la *Línea transversal* como una pintura mimética? Si es así, ¿de qué?

Sería demasiado injusto culpar a Taine por no haber pensado en que el arte vanguardista podría llegar al mundo en algunos años y de que debió elaborar una teoría adecuada que englobe sus manifestaciones también. Es simple pensar que nuestro filósofo no esperaba el desarrollo autorreferencial del arte que las manifestaciones vanguardistas y el arte conceptual generaron. Para el tiempo de Taine, el arte todavía se encontraba en la inquietud de imitar la naturaleza, el mundo, y no habían surgido cambios históricos que lo llevaran a volcarse en sí mismo, a dejar de perseguir un referente de creación fuera de sí, sino comenzar a buscarlo dentro de él. Ahí es cuando el arte versa sobre el arte, la música comienza a musicalizar música, la pintura empieza a pintar pintura, etc. Menos aún, esperó elaborar una teoría para dar cuenta del arte de Kosuth, de Warhol o de Manzoni, que resulta ser un arte lleno de significado más allá del de la copia o la imitación pura y dura de lo natural. Taine intentó responder a las inquietudes que el arte del siglo XIX provocaba en aquellos que tenían contacto con él. Sin embargo,

considero la teoría del francés como una fuerte base constructiva para elaborar una teoría mucho más abarcante y adecuada que permita comprender el arte, incluso el de nuestros días, de un modo mucho más acabado y pulcro que la teoría original.

Para despedirme, le pregunto, inteligente lector: ¿El arte actual sigue imitando como medio para alcanzar alguna finalidad?

## Bibliografía

- Danto C, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, [Trad. de Ángel y Aurora Mollá Román], España: Paidós, 2002.
- Dutton, Denis, “Artistic Crimes” en *The British Journal of Aesthetics*, num. 19, Reino Unido: Oxford Journals, 1979.
- Dutton, Denis, *El instinto del arte*, [Trad. de Carme Font Paz], España: Espasa, 2010.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, [Trad. de Jem Cabanes], España: Paidós, 2010.
- Hanson, Norwood, “Observación”, [Trad. de Enrique García Camarero] en *Filosofía de la ciencia: Teoría y observación*, Olivé, León y Pérez Ransanz, Ana Rosa (comps.), México: S. XXI, 1989.
- Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, [Sin traductor, prolog. de Raymond Dumay], México: Porrúa, 2010.
- Biblia versión Reina-Valera*, U.S.A.: Holman Bible Publishers, 1994.

## Bibliografía web

- Colaboradores de Wikipedia. *David (escultura de Miguel Ángel)* [en línea]. *Wikipedia: La enciclopedia libre*, 2016 [fecha de consulta: 12 de abril del 2016]. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/David\\_\(escultura\\_de\\_Miguel\\_Ángel\)#Historia\\_del\\_David](https://es.wikipedia.org/wiki/David_(escultura_de_Miguel_Ángel)#Historia_del_David)>.

Muñoz Gutiérrez, Carlos, “Teoría de los símbolo” en *Nelson Goodman: Símbolo y Mundo; Arte y Ciencia: La Pérdida de un Filósofo que me gustaba*, [En línea], Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodman.html> Consultado el 22 de junio del 2016.

- 1 Artículo realizado en el marco del PIFFYL 2015 046 *Estética y derechos humanos*. No puedo pasar por alto el profundo agradecimiento al Dr. Mario Tortolero, Dr. Carlos Oliva, Dr. Alfonso Arroyo, Mtro. Francisco Barrón y Dr. Fernando Huesca por sus aportes críticos que condujeron este trabajo.
- 2 Desconozco la localización bibliográfica de la frase original de Goethe. La cita la tomé de *El amor, las mujeres y la muerte* de Arthur Schopenhauer. Originalmente decía: “De todo lo que apenas nuestra vida, nos gusta la pintura”.
- 3 El porqué de la precisión de 3.3.1 se entiende en el apartado que la contiene.
- 4 Es plausible decir que tanto en la pintura como en la fotografía, así como en el cine, puede *verse* movimiento. Algunas pinturas del Picaso cubista o pinturas propias del futurismo pretenden presentar movimiento. Sin embargo, considero que tanto en la pintura como en la fotografía, el movimiento -si es que puede sostenerse la presencia de movimiento- sería una consecuencia inferencial que el sujeto elabora cuando percibe una obra. Así, en estos casos, movimiento no inferencial sólo hay en el cine porque éste no es consecuencia de una inferencia, sino que *se ve* el movimiento.
- 5 Desde luego, el ejemplo pasado sólo fijaba su atención en tres manifestaciones englobadas en la categoría de las artes visuales y se me puede objetar que he inclinado la balanza argumentativa a mi favor para cumplir de hecho el caso donde se instancia mi conclusión, pero es posible extender lo mencionado a las demás artes. La tesis de Taine se enfoca justo en esa labor. Él dirá, púes, que el medio esencial de todas las artes es la imitación. Sin embargo, extender esta postura a las artes no visuales, si bien lo hace Taine, no pertenece estrictamente a los fines de este artículo, ya que éste sólo se enfoca a las artes visuales.



- 6 Usaré *mimesis* como equivalente a *imitación*. Hay posturas filosóficas que objetan la inequivalencia; esas posturas son interesantes, pero ahora no me importan para el escrito.
- 7 Existen escuelas filosóficas como la hermenéutica de Gadamer en donde *mimesis* no es ni imitación, ni representación. Sin embargo, en este texto sólo retomaré las ideas de *mimesis* como imitación o como representación. Al final diferiré y entenderé *mimesis* como imitación, ya que los fines del artículo me lo exigen.
- 8 Sentado lo anterior, me desmarco de la problemática histórica que ha generado el estudio filosófico del concepto de *mimesis*. Mi pretensión no es desprestigiar las investigaciones relativas al concepto, sino enfocarme modestamente en el concepto entendiéndolo como imitación.
- 9 Utilizo ‘realidad’ como una palabra cotidiana que hace referencia a aquello que vemos, sentimos, pensamos, conocemos, etc. No es de dudar la carga teórica que contiene el término, pero no lo enuncio con el fin de problematizarlo ni explicarlo ni tratarlo filosóficamente.
- 10 La relación de la que hablo se verá aclarada posteriormente. Sin embargo, adelanto que la pintura imita la relación entre las dependencias mutuas de relaciones espaciales. Por ahora, pido benevolencia al lector ante esta vaguedad; más adelante se explicará.
- 11 Una manzana vista en la realidad mantiene relaciones entre sus partes: sus hojas, con su tallo y con su cuerpo; éstas son las relaciones particulares, pues son propias de cada objeto visible. La necesidad de que las relaciones entre las partes se configuren de determinada manera para que un objeto sea visto es una metarelación. Así, se concluirá posteriormente que la metarelación (la relación de relaciones) es la dependencia mutua entre espacios “contenedores” de cada parte individual del objeto en cuestión. Las relaciones particulares pueden ser alteradas por el artista, pero la metarelación no porque es necesaria para que se vea un objeto.
- 12 Taine utiliza ‘temperatura moral’ para hacer referencia al estado general de las costumbres y de los espíritus de una comunidad de personas, nación, cultura o raza. Según él, la temperatura moral elige los talentos artísticos que son aptos para desarrollarse. Taine parte de una analogía con la botánica. Así como en el mundo de la botánica existen semillas que germinan según zonas geográficas, éstas se desarrollan, mientras que otras no lo hacen porque existe una temperatura, es decir, existe un tipo de suelo, un tipo de calor y de humedad que provoca el florecimiento de sólo tipos especiales de semillas. Así, los artistas

“germinan” según la temperatura moral en la cual se desenvuelven, aprenden, viven y crean. Todo lo anterior se encuentra en Taine, Hipolyte, *Filosofía del arte*, págs., 27 - 30.

- 13 Dutton, Denis, *Artistic crimes: the problem of forgery in the arts*, pág. 4. La traducción es mía, he aquí la versión en inglés original.  
[...] what we see is the end-product of human activity; the object of our perception can be understood as representative of a human performance. [...] In fact, the concept of performance is internal to our whole notion of art.
- 14 Ídem. La traducción del inglés es mía.
- 15 Cfr: Dutton, Denis, *El instinto del arte*, págs. 80, 81 y 87.
- 16 La fundamentación sobre saber qué cualidades del listado de Dutton son las más importantes no es una temática propia de mi escrito. Atento lector, si le interesa lo anterior puede revisar Dutton, Denis, *El instinto del arte*, págs. 89 - 95.
- 17 Dutton, Denis, *Artistic crimes*, pág. 6. La traducción es mía. Este es el texto original: Artistic performances [...] are assessed according to how they succeed or fail— the notions of success or failure are as much internal to our idea of performance as the idea of performance is to our concept of art.
- 18 Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, pág. 269.
- 19 Cfr: Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 19.
- 20 *Ibid.*, pág. 20.
- 21 *Ibid.*, pág. 21. El concepto de denotación que Goodman usa se explica a en el capítulo IV de esta misma obra. Yo no me encargaré de exponer la temática porque no es parte de los fines de mi escrito. Sin embargo, reconozco su importancia y para aquél que guste revisarlo, dejo la referencia bibliográfica.
- 22 El término ‘denotación’ es la teoría de los símbolo de Goodman se entiende así: “(1) Por Denotación: Que es un movimiento que va de los símbolos a la cosa y que consiste fundamentalmente en colocar etiquetas sobre ocurrencias. Así, por denotación los símbolos no-verbales representan la realidad en el arte, mientras que los símbolos verbales describen la realidad. La extensión lógica de esta denotación puede ser múltiple, singular e incluso nula para referentes inexistentes. Y, en general, su campo de aplicación son los objetos y los acontecimientos”. Tomado de Muñoz Gutiérrez, Carlos, “Teoría de los símbolo” en *Nelson Goodman: Símbolo y Mundo; Arte y Ciencia: La Pérdida de un Filósofo que me gustaba*, [En línea], Disponible en: <http://serbal>.

ptnic.mec.es/~cmunoz11/goodman.html Consultado el 22 de junio del 2016.

- 23 Dutton, Denis, *El instinto del arte*, pág. 234.
- 24 Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 22. Cita tomada del pie de página.
- 25 Hanson, Norwood, *Observación*, pág. 1.
- 26 Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 23.
- 27 En este punto equiparo *mimesis* con imitación.
- 28 Aun considerando a Abby y a Brittany, es imposible que exista una persona o una unión de personas que presenten exactamente las mismas cabezas. No se requiere mucha investigación para concluir esto. La propia unión en siameses asimétricos provoca que, al menos, una de las cabezas se deforme con respecto a la otra, ya que ésta no tiene el “espacio” que tiene al desarrollarse en una persona sin tal situación.
- 29 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 15.
- 30 Colaboradores de Wikipedia. *David (escultura de Miguel Ángel* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2016 [fecha de consulta: 12 de abril del 2016]. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/David\\_\(escultura\\_de\\_Miguel\\_Ángel\)#Historia\\_del\\_David](https://es.wikipedia.org/wiki/David_(escultura_de_Miguel_Ángel)#Historia_del_David)>.
- 31 1 Samuel 17:45.
- 32 Toda la historia de David y Goliat se puede encontrar en el primer libro de Samuel en la Biblia.
- 33 Postulo la valentía como carácter esencial presentado en el *David* por el indicio de: 1) sus grandes músculos, 2) su mirada penetrada en un objetivo y 3) la relación entre los elementos presentados en la obra (la honda, las manos grandes y la pose) y el relato bíblico que se retomó para su creación. Esto puede no ser verdad, la determinación de un carácter esencial presentado en una obra es un trabajo sumamente difícil y Taine no se esfuerza mucho en guiarnos por ese camino. Sin embargo, los elementos presentes en las obras de arte son guía de construcción para su significado o para inferir su carácter esencial. Arthur Danto toma en cuenta este tipo de elementos. Según el filósofo analítico, el título de una obra de arte (aunque éste sea ‘sin título’) es una orientación para su interpretación. En este rigor, yo aumento a la consideración del título, la consideración de la honda que carga el *David*. Estos dos elementos en conjunción, me ayudan a relacionar la obra con el relato bíblico que expuse. El carácter esencial que postulo puede ser equivocado, pues también se piensa que el verdadero carácter de esta obra es el orden cómico, la adecuación del hombre con

la naturaleza, etc. La teoría de Taine (y en gran medida la de Danto también) sugiere que la determinación del carácter esencial (Taine) o significado (Danto) de una obra es una actividad que le corresponde a un tipo de juez, a una persona entendida del arte, de su historia, de su crítica, de su filosofía y hasta de su técnica; un docto en pocas palabras. El conceder la posibilidad de que se encuentre tal persona es otra cuestión y otro trabajo propio. Sobre las ideas del filósofo analítico señaladas aquí se puede consultar Danto, Arthur, "Obras de arte y meras cosas" en *La transfiguración del lugar común*, [Trad. de Ángel y Aurora Mollá Román], España: Paidós, 2002.

34 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 269.

35 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 271.

36 *Ibid.*, pág. 264.

37 Pensemos que Hippolyte vivió en siglo XIX. El mundo en esa época no había conocido las irreverencias de las vanguardias y del arte poshistórico (en letras de Arthur Danto). No quiere decir esto que la teoría de Taine no pueda ser aplicada al arte actual y vanguardista, sino que es menester entender a Taine en su propio contexto. En investigaciones futuras, podría elaborar una alteración teórica taineiana para poder dar cuenta en el mismo rigor de estas manifestaciones artísticas.

38 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 22.