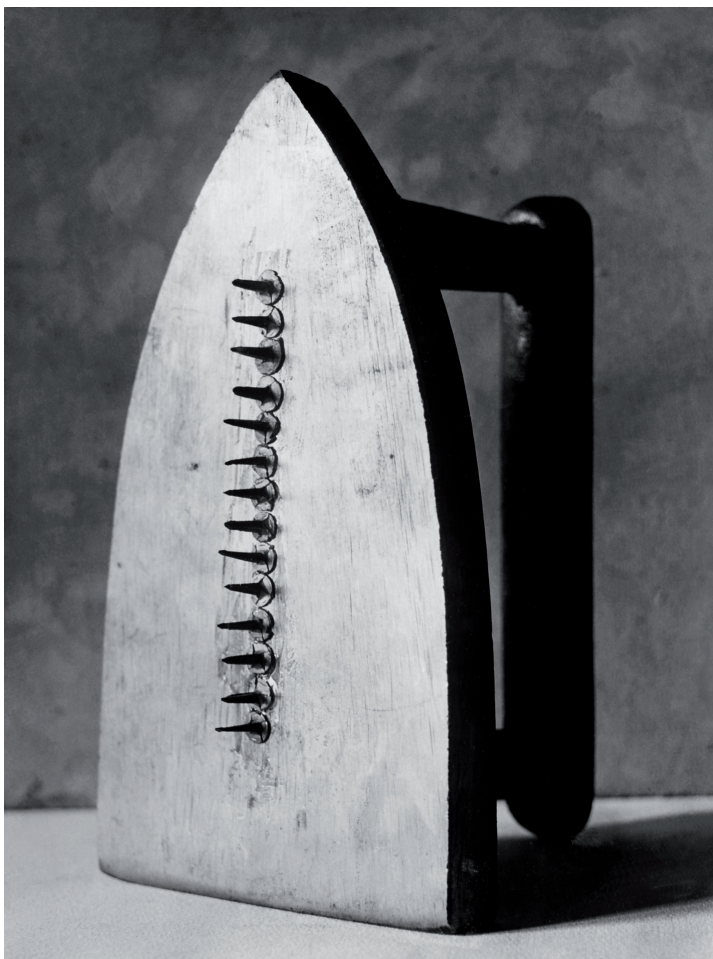


Larry Shiner

Paidós *estética*

# La invención del arte



*una historia cultural*

Larry Shiner

# LA INVENCIÓN DEL ARTE

*Una historia cultural*



PAIDÓS

Barcelona · Buenos Aires · México

## SUMARIO

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Lista de ilustraciones . . . . .   | 11 |
| Prefacio . . . . .                 | 15 |
| Introducción . . . . .             | 21 |
| La gran división . . . . .         | 23 |
| Palabras e instituciones . . . . . | 30 |

### PRIMERA PARTE ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| Presentación . . . . .                                         | 41 |
| 1. Los griegos no tenían una palabra para arte . . . . .       | 45 |
| Arte, <i>techné</i> , <i>ars</i> . . . . .                     | 46 |
| El artesano/artista . . . . .                                  | 50 |
| Belleza y función . . . . .                                    | 53 |
| 2. La navaja del Aquinate . . . . .                            | 57 |
| De las artes «serviles» a las artes «mecánicas» . . . . .      | 57 |
| Artífices . . . . .                                            | 60 |
| La idea de belleza . . . . .                                   | 64 |
| 3. Miguel Ángel y Shakespeare: el despuntar del arte . . . . . | 67 |
| El inicio de las artes liberales . . . . .                     | 69 |
| El cambio en la condición de los artesanos/artistas . . . . .  | 71 |
| Las cualidades ideales del artesano/artista . . . . .          | 81 |
| Shakespeare, Jonson y «la Obra» . . . . .                      | 83 |
| ¿Una proto-estética? . . . . .                                 | 90 |
| 4. La alegoría de Artemisia: el arte en transición . . . . .   | 95 |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La persistente lucha del artesano/artista por elevar su propia condición social . . . . . | 97  |
| La imagen del artesano/artista . . . . .                                                  | 105 |
| Hacia la categoría de las bellas artes . . . . .                                          | 107 |
| El papel del gusto . . . . .                                                              | 113 |

## SEGUNDA PARTE EL ARTE DIVIDIDO

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación . . . . .                                         | 119 |
| 5. Artes bien educadas para las clases bien educadas . . . . . | 123 |
| La construcción de la categoría de las bellas artes . . . . .  | 124 |
| Las nuevas instituciones de las bellas artes . . . . .         | 134 |
| El nuevo público de arte . . . . .                             | 140 |
| 6. El artista, la obra y el mercado . . . . .                  | 149 |
| La separación entre artista y artesano . . . . .               | 149 |
| La imagen ideal del artista . . . . .                          | 164 |
| El destino del artesano . . . . .                              | 170 |
| El género del genio . . . . .                                  | 176 |
| El ideal de la «obra de arte» . . . . .                        | 179 |
| Del mecenazgo al mercado . . . . .                             | 183 |
| 7. Del gusto a lo estético . . . . .                           | 187 |
| El aprendizaje de la conducta estética . . . . .               | 191 |
| El público de arte y el problema del gusto . . . . .           | 195 |
| Los elementos de lo estético . . . . .                         | 200 |
| Kant y Schiller consuman lo estético . . . . .                 | 207 |

## TERCERA PARTE CONTRACORRIENTES

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Presentación . . . . .                               | 215 |
| 8. Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft . . . . .      | 219 |
| La «estética hedonista» de Hogarth . . . . .         | 219 |
| La estética de los festivales de Rousseau . . . . .  | 222 |
| Wollstonecraft y la belleza de la justicia . . . . . | 229 |
| 9. La revolución . . . . .                           | 235 |

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| Música, festivales y museos . . . . .    | 235 |
| El colapso del mecenazgo . . . . .       | 236 |
| Los festivales revolucionarios . . . . . | 238 |
| La música revolucionaria . . . . .       | 243 |
| La Revolución y el Museo . . . . .       | 249 |

#### CUARTA PARTE

#### LA APOTEOSIS DEL ARTE

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación . . . . .                                         | 257 |
| 10. El arte como revelación redentora . . . . .                | 259 |
| El arte se convierte en un dominio independiente . . . . .     | 259 |
| La elevación espiritual del arte . . . . .                     | 265 |
| 11. El artista: una llamada sagrada . . . . .                  | 271 |
| La imagen exaltada del artista . . . . .                       | 271 |
| El descenso del artesano . . . . .                             | 282 |
| 12. Silencios: el triunfo de lo estético . . . . .             | 291 |
| El aprendizaje de la actitud estética . . . . .                | 292 |
| El ascenso de la estética y el declive de la belleza . . . . . | 299 |
| El problema del arte arte y la sociedad . . . . .              | 302 |

#### QUINTA PARTE

#### MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y LA ARTESANÍA

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación . . . . .                                                | 307 |
| 13. Asimilación y resistencia . . . . .                               | 313 |
| La asimilación de la fotografía . . . . .                             | 313 |
| Variedades de la resistencia: Emerson, Marx, Ruskin, Morris . . . . . | 319 |
| El Movimiento de las Artes y Oficios . . . . .                        | 325 |
| 14. Modernidad, Anti-Arte y Bauhaus . . . . .                         | 335 |
| La modernidad y la pureza . . . . .                                   | 335 |
| El caso de la fotografía . . . . .                                    | 341 |
| Anti-Arte . . . . .                                                   | 344 |
| La Bauhaus . . . . .                                                  | 349 |
| Tres filósofos-críticos sobre la división del arte . . . . .          | 355 |
| La modernidad y el formalismo triunfantes . . . . .                   | 360 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 15. ¿Más allá del arte y de la artesanía? . . . . . | 363 |
| Arte «primitivo» . . . . .                          | 364 |
| La artesanía como arte . . . . .                    | 371 |
| La arquitectura como arte . . . . .                 | 377 |
| El auge de la fotografía como arte . . . . .        | 381 |
| ¿La «muerte de la literatura»? . . . . .            | 384 |
| Arte de masas . . . . .                             | 386 |
| Arte y vida . . . . .                               | 390 |
| Arte público . . . . .                              | 399 |
| Conclusión . . . . .                                | 407 |
| Referencias bibliográficas . . . . .                | 415 |
| Índice analítico y de nombres . . . . .             | 445 |

## PRIMERA PARTE

# ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

### PRESENTACIÓN

Resulta reconfortante pensar que en el pasado los individuos eran «como nosotros» y considerar la *Ilíada* de Homero, la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o *La pasión según San Mateo* de Bach como obras de arte en el sentido moderno. En los siguientes capítulos se mostrará hasta qué punto esta práctica puede inducir a confusión, pese a que a menudo es reforzada por las opiniones populares y las antologías. Quiero mostrar cómo los relatos y las exposiciones imbuidas de espíritu moderno pueden resultar distorsionadoras pero también quiero hacer justicia al elemento de verdad que contienen. Es verdad que en el pasado podemos encontrar elementos dispersos que se asemejan mucho a los ideales modernos relacionados con la práctica de las bellas artes. Pero es falso pretender que estas semejanzas basten para negar las enormes diferencias que separan el punto de vista antiguo del moderno y crear la ilusión de que la moderna idea del arte siempre ha estado entre nosotros. Como es obvio, el pasado lleva al presente por muchos pequeños pasos, pero hay puntos en los que los cambios graduales finalmente dan lugar a giros y transformaciones rápidas que afectan a unas pocas generaciones. No se trata de que encontremos o no comentarios en Platón o gestos en Donatello que nos recuerdan el espíritu moderno sino más bien de cómo y cuándo el antiguo sistema del arte/artesanía —complejo e integrado, compuesto por prácticas e instituciones— fue sustituido por un sistema nuevo en el que se distinguía a las bellas artes de la artesanía.

Para mostrar cuán decisiva fue la ruptura producida en el siglo XVIII los capítulos siguientes se concentrarán en analizar las diferencias radi-

cales que nos separan de la concepción y organización dominantes de las artes desde la Antigua Grecia hasta mediados del siglo xvii: los capítulos 1 y 2 muestran que durante más de mil años la cultura occidental careció de un concepto para designar el arte bello, vio al artesano/artista más como un hacedor que como un creador y, por lo general, trató las estatuas, los poemas y las obras musicales como elementos que sirven a propósitos particulares más que como objetos que valen por ellos mismos. En el mundo antiguo o en el medievo no había ni arte bello ni artesanía sino tan sólo *artes*. Asimismo, tampoco había «artistas» o «artesanos» sino únicamente artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y la imaginación, a la tradición y la invención. Tampoco hubo nada semejante a una ruptura abrupta entre la Edad Media y el Renacimiento, como alguna vez se pensó. En el capítulo 3 exploro algunos signos tempranos de la idea moderna de arte bello en el Renacimiento tales como el ascenso en la condición y en la imagen pública de los pintores y los escultores o el nuevo énfasis puesto en el ideal de una obra literaria permanente. Pero también muestro que las artes y sus practicantes en el Renacimiento seguían operando con el sistema del mecenazgo/patronazgo, según el cual las obras estaban dedicadas a un público, un lugar o una función específicas, tanto si se trataba de las pinturas de Rafael o de las piezas teatrales de Shakespeare. Durante el siglo xvi aparecen muchas nuevas prácticas (las biografías de artistas, los autorretratos), algunas instituciones nuevas (las academias de arte), y atisbos de nuevas relaciones de producción (unos pocos coleccionistas y mercados de arte). Sin embargo, el viejo modo de concebir y organizar las artes seguía siendo dominante. El capítulo 4 explora ese período crucial en la transición hacia el moderno sistema del arte que es el siglo xvii. Aunque la condición de los pintores y los escultores seguía siendo objeto de debate en la mayor parte de Europa durante el siglo xvii, los escritores gozaron en esta época del nuevo prestigio que les otorgaban los estados monárquicos, de tal modo que comenzó a emerger la moderna categoría de literatura. Al mismo tiempo, el ascenso de la ciencia y el posterior desarrollo de una economía de mercado tuvieron una gran influencia en el proceso progresivo de disolución de las bases intelectuales y sociales del antiguo sistema del arte al hacer que el esquema según el cual las artes liberales debían distinguirse de las artes mecánicas quedara obsoleto y al dar a la idea de gusto un papel más relevante en la experiencia de las ar-



tes. El viejo sistema del arte comenzaba a romperse, pero las sociedades del siglo xvii todavía conseguían que arte y artesanía, artista y artesano, placer y utilidad pudiesen ser vistas en concomitancia. No cabe concebir que pueda darse una resurrección del viejo sistema del arte en la medida en que éste estaba vinculado a una sociedad jerárquica, compuesta por órdenes, que nunca regresará, pero todavía podemos aprender algo de él.

## 1. LOS GRIEGOS NO TENÍAN UNA PALABRA PARA ARTE

Para la mayoría de nosotros asistir a una representación de *Antígona* es una experiencia «artística», lo mismo que ir a un concierto o a un ballet un sábado por la noche. Pero cuando los antiguos atenienses vieron por primera vez *Antígona* lo hicieron en el marco de un festival político-religioso que se celebraba anualmente bajo la advocación de Dioniso. Los ciudadanos pagaban el precio de una entrada a su consejo comarcal y se sentaban junto con sus respectivas «tribus» políticas, igual que lo hacían en las asambleas cívicas que se celebraban en el mismo anfiteatro. Los sacerdotes de Dioniso, que celebraban sacrificios en un altar situado en el centro del gran anfiteatro, se colocaban en asientos tallados especialmente en la primera fila (Fig. 2). El festival duraba cinco días y se inauguraba con una gran procesión religiosa y una serie de ceremonias en honor de los muertos en batalla, se presentaba a los huérfanos de la guerra que eran mantenidos con cargo a las expensas del Estado y se reconocía a los aliados de Atenas haciendo especial mención del tributo que pagaban en dinero. Una vez que estas ceremonias introductorias habían terminado comenzaban las representaciones, que comprendían nueve tragedias, tres obras satíricas, cinco comedias y veinte himnos corales dionisiacos. El teatro romano también estaba inscrito en un contexto político-religioso y las piezas a menudo iban acompañadas de juegos cívicos como «complementos a ceremonias en honor de los dioses así como expresaban la solidaridad y el júbilo comunitarios» (Gruen, 1992, 221). En semejante contexto, tal como afirman Winkler y Zeitlin acerca del teatro griego, «parece equivocado llamarlas piezas de teatro en el sentido moderno de la palabra» (1990, 4). Lo mismo que sería un error llamarlas «bellas artes» en el sentido moderno.



FIGURA 2. Vista de los asientos, Teatro de Dioniso, Atenas. Cortesía Alinari/art Resource, Nueva York.

#### ARTE, *TECHNÉ*, *ARS*

De hecho, los antiguos griegos, que tenían distinciones precisas para tantas cosas, carecían de una palabra para lo que nosotros denominamos arte bello. La palabra que con frecuencia traducimos por «arte» era *techné*, la cual, lo mismo que la *ars* romana, incluía muchas cosas que hoy en día denominaríamos «oficio». *Techné/ars* abarcaba cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica. De hecho, *techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos. No obstante, generaciones de filósofos e historiadores han afirmado que las sociedades griega y romana tenían un concepto del arte semejante al nuestro aunque carecieran de una palabra para designarlo. La cuestión no está en que haya o no una palabra

sino en cómo interpretar las evidencias, y yo creo que hay innumerables pruebas de que los antiguos griegos y romanos carecían de una categoría de arte. En efecto, incluso las concepciones y las prácticas diversas que parecen semejantes a las nuestras adquieren un significado distinto cuando se las examina en su contexto. Por muy reconfortante que sea buscar precedentes y orígenes para nuestras creencias en la antigüedad tenemos mucho más que aprender acerca de las profundas diferencias que nos separan de las antiguas actitudes.

Puesto que muchos filósofos e historiadores insisten en hablar de manera anacrónica acerca de la idea de arte que defendían Platón o Aristóteles, podríamos empezar por observar que ni Platón ni Aristóteles —ni en general la sociedad griega— consideraban que la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música pertenecieran a una categoría única y determinada. Por supuesto, hubo muchas tentativas de organizar conceptualmente las artes humanas en subgrupos, pero ninguna de ellas se correspondía con nuestra moderna división entre arte y artesanía (Tatarkiewicz, 1970). Las prácticas antiguas citadas siempre como anticipación de nuestra actual idea de arte son la pintura, la épica y la tragedia entendidas como artes de imitación (*mimesis*). Ahora bien, al identificar la imitación como propiedad común de algunas artes, Platón y Aristóteles no las destacaban como formando parte de un grupo fijo; las «artes miméticas» en Aristóteles no son lo mismo que las «artes» en el sentido moderno. Para Aristóteles lo que tenían en común la tragedia y la pintura en tanto que imitaciones no las distingue, en cuanto a sus *procedimientos*, de artes tales como la fabricación de zapatos o la medicina. Por ofensivo que pueda parecer esto a nuestra sensibilidad posromántica, Aristóteles creía que el artista/artesano se hace con una materia en bruto (un carácter o el cuero) y usa una serie de ideas y procedimientos (la trama o la forma de un zapato) para producir algo (una tragedia, unos zapatos). J. J. Pollitt afirma: «En las artes miméticas las formas finales son ciertamente imágenes y al mismo tiempo objetos, y este hecho las distingue como formando parte de un grupo, pero en ningún lugar indica Aristóteles que pensara que su *modus operandi* fuera diferente del de otras artes... Si hubiese pensado que había un grupo especial de artes, probablemente Aristóteles lo habría hecho explícito» (1974, 98). El célebre ataque platónico contra la imitación que figura en el libro X de *La República* habla de la poesía y la pintura como artes imitativas, pero en otros pasajes de su obra Platón clasifica

también como artes imitativas a la sofística, los trucos de magia y la imitación de los sonidos animales. Desde luego ni Platón ni Aristóteles afirmaban que todo producto del arte humano (*technê*) fuera indistinto; es decir, en ningún lugar de sus obras se dice que las tragedias fueran lo mismo que las herramientas de labranza o que las estatuas no fueran mejores que las sandalias (Roochnik, 1996). Pero una jerarquía no es lo mismo que una polaridad. Tras estudiar los argumentos de quienes insisten en buscar una teoría del arte en Platón, Eric Havelock llegó a la conclusión de que desafían el hecho de que ni «arte» ni «artista» *tal como hoy usamos estas palabras* son traducibles al griego arcaico o clásico (1963, 33).<sup>1</sup>

Nuestra moderna categoría de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen «literatura» o «música». En la antigüedad tardía el término *litteratura* podía ser empleado en ocasiones para referirse a un cuerpo de escritos, pero «literatura» ciertamente no tenía el sentido moderno de un canon de escritura creativa. Por el contrario, connotaba en general la gramática o el aprendizaje escrito. Erich Auerbach sostuvo que en la Roma imperial se distinguía entre un lenguaje hablado y escrito «literario» o «elevado», correspondiente a una pequeña franja de las clases cultas a las que pertenecían también los principales lectores y recitadores de textos. Esos textos incluían no sólo las obras de poesía sino también los escritos legales, protocolarios y litúrgicos, y si bien los hablantes y escritores de este «latín elevado» a menudo se mostraban muy preocupados por el estilo, su escritura culta «literaria» era mucho más amplia que las modernas concepciones acerca del ámbito propio que corresponde a la literatura de imaginación (Auerbach, 1993). Entre los antiguos el equivalente más próximo a nuestra idea de literatura era la poesía. Por cierto, la poesía estaba situada en un nivel mucho más elevado que el resto de las artes visuales, en parte porque se la asociaba con la educación de las clases altas. Como resultado de ello, las antiguas ideas acerca de la poesía son las

1. Havelock y Pollitt no sólo quieren decir que no existía una «palabra» como «bellas artes» sino también que no existía ni el concepto ni la práctica asociados a la expresión. Desgraciadamente, las traducciones anacrónicas engañan a los estudiantes. Por ejemplo, *mimetes* significa literalmente «imitador», pero muchas traducciones usan el término «artista» con todas sus connotaciones modernas. Una de las discusiones más interesantes sobre este y otros problemas relacionados se encuentra en el volumen crítico dedicado al mundo clásico editado por George A. Kennedy (1989).

que más se parecen a las nuestras. Los estudiosos que hacen hincapié en la continuidad entre las concepciones antigua y moderna de la poesía suelen citar una serie de textos tales como la *Poética* de Aristóteles, donde se distingue la poesía trágica, como imitación de una acción, de la ciencia versificada, y donde se contrasta la universalidad de la poesía con relación a la particularidad de la historia. No obstante, no debemos exagerar el paralelo que puede establecerse entre las distinciones de Aristóteles y las nuestras. Por ejemplo, la forma verbal de poetizar (*poiein*) significa simplemente «hacer», sin ninguno de los matices inspirados por nuestra idea romántica de la creatividad.

La única clasificación general de las artes en el mundo antiguo que se parece de modo significativo a las ideas modernas es la división tar-do-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (o «serviles»). Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas. Aunque la categoría de las artes liberales no era rígida, en ella estaban incluidas las artes verbales, como la gramática, la retórica, la dialéctica, y las artes matemáticas, a saber: aritmética, astronomía, geometría y música. En general, la poesía era considerada una subdivisión de la gramática o de la retórica mientras que la música estaba incluida en este grupo debido a su función educativa y su naturaleza matemática, de acuerdo con la tradición pitagórica que afirmaba la armonía entre la octava, el alma y el cosmos. No obstante, la «música» considerada como arte liberal era sobre todo la *ciencia* de la música dedicada a explorar las teorías de la armonía. La destreza o la habilidad al cantar o al ejecutar un instrumento sólo eran consideradas arte liberal cuando formaban parte de la educación o el esparcimiento de la clase alta. Cobrar por cantar o por tocar un instrumento con ocasión de un banquete era parte de las artes vulgares (Shapiro, 1992). Algunos autores antiguos añadían al núcleo de las siete artes liberales la medicina, la agricultura, la mecánica, la navegación y la gimnasia, y sólo ocasionalmente también añadían la arquitectura o la pintura. Lo más habitual era que estas artes adicionales fueran colocadas dentro de una categoría de «artes mixtas», como si se dieran en ellas una combinación de elementos liberales y serviles. De este modo, las artes liberales de la antigüedad solían agrupar la poesía junto a la gramática y la retórica, la música (teoría) con la matemática y la astronomía y, o bien colocaban las artes visuales y la práctica musical junto a

las artes «serviles», o bien las equiparaban con la arquitectura y la navegación como artes intermedias (Whitney, 1990).

## EL ARTESANO/ARTISTA

Si ahora nos ocupamos de la concepción antigua del «artista» encontramos que está mucho más cerca de nuestra idea del hombre de oficios que de nuestros modernos ideales de independencia y originalidad. En pintura y en escultura, lo mismo que en carpintería y en navegación a vela, el artesano/artista griego o romano tenía que combinar una capacidad intelectual para captar principios con un entendimiento práctico, cierta destreza y gracia. En el mundo antiguo, llamar a una actividad «arte» suponía otorgar el mismo prestigio que hoy en día se le asigna a la condición «científica». Por lo tanto, había numerosos tratados sobre esta cuestión: «¿es x un arte?»; desde Hipócrates hasta Cicerón los autores distinguían entre artes productivas, como la construcción de barcos o la escultura, en las que el realizador podía dar garantías de que producía un producto satisfactorio, y artes de ejecución, como la medicina o la retórica, donde tanto el conocimiento como el resultado eran menos ciertos. No obstante, estos tratados no desarrollaban una distinción estricta entre el arte y la artesanía tal y como hoy nosotros la establecemos (Roosch, 1996). Aristóteles estableció un contraste entre el arte productivo (*techné*) y la sabiduría ética (*frónesis*) donde se exageraba la racionalidad de cálculo del artesano/artista. Esta distinción fue muy influyente en la tradición posterior y tuvo efectos desafortunados en las subsiguientes teorías de la artesanía y los oficios. En la *Ética Nicomaquea*, por ejemplo, Aristóteles define la *techné* productiva como la «destreza en hacer algo bajo la guía del pensamiento racional (1140.9-10). Sin embargo el significado corriente de *techné* no era tan estrictamente racionalista o «técnico» como sugiere la fórmula de Aristóteles, sino que incluía una dimensión del acto espontáneo. Este sentido amplio de *techné* abarcaba vagamente la «astucia de la inteligencia», de la que hace gala el cazador, por ejemplo, u Odiseo en el poema de Homero, y los griegos lo llamaban *metis*.<sup>2</sup> Los antiguos practi-

2. Véase Detienne y Vernant (1978), así como Dunne (1993). El propio Aristóteles usaba en ocasiones *techné* en un sentido más flexible, aunque normalmente lo empleaba para lo *performativo* como opuesto a las artes productivas.

cantes de las antiguas artes, desde la medicina y la estrategia militar hasta la alfarería y la poesía no eran ni «artesanos» ni artistas en el sentido moderno, sino artesanos/artistas: practicantes diestros y habilidosos.

Lo que más llama la atención en la antigua concepción griega del artesano/artista es la ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía. En general, la imaginación y la innovación eran apreciadas como parte del oficio cuando se trataba de producir algo con un propósito determinado, pero no tenían ese sentido enfático que tiene en tiempos modernos.<sup>3</sup> Había gran admiración por los logros del naturalismo griego en pintura y escultura de los siglos iv y v antes de Cristo, pero la mayor parte de los pintores y escultores eran vistos como trabajadores manuales. Plutarco afirmaba que ningún aristócrata de talento, tras admirar el célebre Zeus de Fidias, quería *ser* Fidias (Burford, 1972, 12). La mayor parte de la población griega no siempre compartía este desdén aristocrático por los artesanos/artistas, y más tarde, en algunos círculos romanos el estatus de los escultores y pintores griegos (muertos) llegó a ser muy elevado, aunque lo que la mayoría de los antiguos admiraban de los pintores y los escultores era su habilidad para producir obras suficientemente convincentes en términos de semejanza. Aunque hay pasajes en las obras de Plinio y de Cicerón en los que se muestra un gran respeto por los pintores y los escultores, en general se mantenía un profundo prejuicio aristocrático contra el trabajo manual, sobre todo si era realizado por dinero, por muy inteligente, habilidoso o inspirado que fuese.

Por supuesto, las observaciones que hemos hecho hasta ahora acerca de la condición relativamente inferior de los pintores y escultores no se aplica a los autores de discursos o a los poetas. El concepto y la figura del poeta era complejo y experimentó muchos cambios a lo largo de los casi ochocientos años que separan a Homero de Plutarco (Nagy, 1989). Al comienzo de este período las nociones de poeta y profeta no estaban del todo distinguidas, aunque incluso cuando se estableció su diferencia, los poetas continuaron recibiendo encargos de himnos y odas (Píndaro) para los festivales. Algunos filósofos y teóricos de la li-

3. Sólo en el período helenístico encontramos discusiones acerca de la imaginación, y en esos casos se plantean entre los teóricos de la retórica, quienes hablan de la visualización intensa en oratoria. Este uso, sin embargo, dista mucho del de Kant y los románticos (Pollitt, 1974; Barasch, 1985; Vernant, 1991).



teratura han sostenido que lo afirmado por Platón en el *Íón*, en el sentido de que la poesía no es una producción racional sino el resultado de un momento de inspiración irracional (observación que, por cierto, no era un cumplido) muestra que los griegos establecían implícitamente una distinción entre el arte del genio inspirado y el mero oficio. Esta tesis no sólo proyecta una moderna descalificación del oficio sobre el pasado sino que además pasa por alto el hecho de que las fórmulas para invocar a las Musas servían para convocar unas divinidades tanto como para infundir al escritor información, sabiduría y la técnica efectiva que hoy en día llamamos inspiración (Gentili, 1988). Las alusiones tardogrecorromanas a la libertad del poeta no deben ser entendidas como afirmaciones de independencia o «concepciones románticas acerca de la imaginación creativa» (Halliwell, 1989, 153). Asimismo, tampoco debemos ver el resurgimiento de la figura romana del *vate* (sacerdote-poeta) en Virgilio y Horacio envuelta por las brumas de las ideas románticas; Virgilio y Horacio usaban la noción de *vate* en parte para describir su propio papel como escritores patrocinados, y en parte para reivindicar la idea del talento como complemento de la técnica. Sin embargo, la técnica (*ars*) seguía siendo absolutamente central. El *Arte poética* de Horacio sentó las bases de la doctrina de la unidad y del decoro (*decorum*) así como la necesidad de pulirlos incesantemente para los siglos subsiguientes.

De hecho, un típico escritor romano de poesía o bien era un aficionado aristocrático, o bien era alguien dependiente de un mecenas y rara vez tenía completa libertad para escoger sus temas o su estilo (Gold, 1982). Los mecenas romanos «solían reclamar de los poetas lo mismo que de los filósofos domésticos, que les hicieran compañía y los entretuviesen» (Fantham, 1996, 78). Y en efecto, algunos poetas se caracterizaban por proporcionar a sus señores sofisticados entretenimientos. Por ejemplo, Mecenas, que formaba parte de la corte de Augusto, sabía cómo inspirar gratitud en autores como Virgilio y Horacio, quienes eran astutamente complacientes con el emperador. Estaba claro que la figura del poeta estaba muy por encima del pintor y del escultor, que trabajaban con las manos, pero el poeta era también una figura muy diferente de lo que hoy entendemos por artista.<sup>4</sup>

4. Un ejemplo de hasta qué punto resultan conflictivos los puntos de vista acerca de si las modernas ideas de arte ya estaban o no presentes en la Grecia antigua se encuen-

Al parecer, los griegos y romanos no tenían nuestras categorías de arte y artista. ¿Pero acaso consideraban la cultura, la poesía y la música con esa especie de contemplativo desapego que nosotros llamamos «estético»? Dos razones parecen indicar lo contrario. En primer lugar, la mayor parte de las cosas que nosotros clasificamos como arte griego o romano estaban firmemente asentadas en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos, tales como la interpretación competitiva de tragedias en el festival ateniense en honor de Dioniso. El festival de las Panateneas, por ejemplo, incluía no sólo procesiones y rituales acompañados de música sino además recitales competitivos de los poemas épicos de Homero y competiciones atléticas que eran premiadas con vasijas para guardar aceite de oliva finamente decoradas. Característico de las Panateneas era la presentación de Atenea vestida con una túnica tejida por jóvenes seleccionadas entre las clases altas, un paño rectangular, probablemente ajustado sobre los hombros de la estatua en el que se representaba a Atenea conduciendo a los Olímpicos a la victoria sobre los Gigantes (Neils, 1992). La poesía lírica y épica romana también estaba relacionada con determinados contextos sociales, donde servía como medio de comunicación, persuasión, instrucción o entretenimiento. La *Eneida* era memorizada y recitada, no sólo porque se trataba de una obra de arte imaginativa en el sentido actual que damos hoy a esa palabra, sino porque además era usada para enseñar las reglas correctas de la gramática y el estilo refinado, para inculcar ejemplos de virtud cívica y para mostrar que uno era miembro de las clases «cultas». Asimismo, la «música» en su sentido amplio y antiguo (que incluía el teatro y la danza) no era algo que había de ser escuchado en silencio o en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, para beber y, sobre todo, para cantar e interpretar, para ayudarse a memorizar algo, para comunicarse y como complemento del ritual religioso.

---

tra en los artículos de Paolo Moreno y Martha Nussbaum incluidos en el nuevo *Dictionary of Art* de Grove (Turner, 1996). Moreno considera que la distinción moderna entre bellas artes y artesanía ya existía en el período clásico (Moreno, 1996, 13: 548, 549, 553); Nussbaum, en cambio, indica que «debemos empezar remarcando cuán distintas fueron las concepciones de los griegos» en relación con las nuestras (Nussbaum, 1996, 1:175).

Además de las muchas funciones sociales que tenían las artes entre los griegos, una segunda razón que explica la poca atención prestada en épocas antiguas a lo que hoy en día llamaríamos actitud «estética» es que la mayor parte de los griegos y romanos apreciaban las esculturas o los recitales de poesía como admiraban los discursos políticos cuando estaban bien compuestos: veían en ellos la unión del uso moral con la ejecución bien realizada. Martha Nussbaum sostiene que «la poesía, el arte visual y la música cumplían con una función ética, tanto por su forma como por su contenido» (1996, 1: 175). El ejemplo más famoso de esto se encuentra en el argumento que desarrolla Platón en *La República* contra ciertos metros en poesía y ciertos ritmos musicales por los efectos que producen en el alma. Cuando Aristóteles en la *Poética* habla del placer derivado de la representación del sufrimiento podría parecer que se aproxima a la moderna concepción de lo estético. Sin embargo, Aristóteles hacía hincapié en la forma en que la tragedia combinaba el placer con la enseñanza moral y su célebre comentario acerca de la piedad y el miedo como emociones que conducen a la catarsis parece significar no sólo purgación y purificación sino sobre todo una «clarificación», un esclarecimiento del alma y una profundización de la comprensión moral (Nussbaum, 1986). Halliwell concluye que Aristóteles carecía de «una doctrina acerca del placer estético autónomo» (1989, 162).

Las artes visuales estaban aún más firmemente compenetradas dentro de sus respectivos contextos funcionales. La arquitectura, de acuerdo con Vitruvio, depende tanto de la solidez como de la utilidad y la belleza. Por lo que toca a la escultura y la pintura la mayor parte de los objetos que hoy en día contemplamos en muchos museos eran de uso cotidiano o cultural: vasijas para almacenar alimentos, estatuas votivas, estelas funerarias, partes de templos, fragmentos de la decoración de casas. Incluso las estatuas de la antigua Grecia que hoy en día contemplamos estéticamente no fueron realizadas para ser admiradas como obras de arte sino para servir a propósitos políticos, sociales o religiosos (Barber, 1990; Spivey, 1996). John Boardman no vacila en afirmar acerca de las actitudes griegas con relación a las artes visuales con anterioridad al período helenístico: «El arte por el arte» era virtualmente un concepto desconocido; no había un verdadero mercado de arte y tampoco había coleccionistas; todo arte poseía una función. Los artistas eran proveedores de una mercancía lo mismo que los zapateros» (1996, 16).

¿Qué pasa entonces con la belleza? La idea de belleza en el mundo antiguo solía combinar lo que nuestras teorías estéticas ponen por separado: «belleza» (*kalón*) era un término genérico que se aplicaba al pensamiento y al carácter, a las costumbres y a los sistemas políticos, lo mismo que se aplicaba a la forma y a la apariencia física. La palabra griega *kalón* o la latina *pulchrum* a menudo eran empleadas simplemente para referirse a lo «moralmente bueno». Hubo en efecto una idea más estricta de belleza, como apariencia sensible, entre los sofistas, pero el sentido amplio de belleza seguía siendo el dominante.<sup>5</sup> Al final de la antigüedad, Plotino, y más adelante san Agustín, quien incluía la escultura, la arquitectura y la música en sus análisis sobre la belleza, todavía colocaban a tales artes muy por debajo de la belleza moral, intelectual y espiritual. Incluso en el influyente tratado de Plotino estamos lejos de contar con una concepción del arte unificado por un principio interno común y en oposición a las artesanías y oficios. Tampoco recomienda Plotino una contemplación desinteresada de las obras como fines en sí mismos.<sup>6</sup> Los antiguos «por mucho que tuvieran delante de sí excelentes obras de arte y que fueran bastante susceptibles al encanto de éstas, no sólo no eran capaces de establecer la cualidad estética de estas obras de arte, sino que además tampoco conseguían distinguir entre esta supuesta cualidad y las funciones moral, religiosa y práctica de esas obras, o usar tal cualidad estética para agrupar a las bellas artes» (Kristeller, 1990, 174).

Ahora bien, durante el largo período helenístico que va desde la muerte de Alejandro en 323 a. C. hasta comienzos del Imperio Romano con la victoria de Augusto en el año 31 a. C., hay pruebas de que aparecen entre las clases altas actitudes y conductas semejantes a las nuestras y que éstas incluso sobreviven al triunfo del cristianismo. Autores alejandrinos como Calímaco ponían el acento en la técnica poética con exclusión de todo propósito moral. Y se puede citar al aristócrata romano Ovidio cuando, con la esperanza de que fuera revocado un decreto de destierro firmado por Augusto, afirma que la poesía sólo se dirige a satisfacer placeres inocentes. Aparte del hecho de que el placer

5. La proporción en la belleza física era una idea que no estaba restringida a las artes, sino que se vinculaba a la noción de medida y de orden en el cosmos y en la sociedad humana (Pollitt, 1974, 14-22).

6. Barasch ha vinculado la idea de creatividad a Plotino (1985, 34-42). Pero véase Tarkiewicz (1970, 322).

al que se alude aquí no parece que haya sido el placer desinteresado al que se hace mención en la teoría estética moderna, las ideas de escritores como Calímaco u Ovidio no eran en absoluto la norma. Por el contrario, la mezcla de lo «instructivo y lo placentero» (*prodesse... delectare*) o «uso y deleite» (*utile dulce*) del *Arte poética* de Horacio resume la actitud típica de la época y así se transmite a la Edad Media y al Renacimiento.

También se dan en este período sorprendentes anticipaciones de las ideas y las prácticas modernas con relación a las artes visuales. Cuando los ejércitos romanos acabaron de saquear las estatuas y las vasijas de oro de Grecia, muchos romanos prominentes comenzaron a coleccionar y a encargar copias de las obras griegas. Algunos historiadores afirman que este coleccionismo y el mercado de arte y antigüedades que acarreó, así como la práctica romana de copiar estatuas y pinturas obra de conocidos artesanos/artistas griegos, implica que tales obras eran ahora disfrutadas por ellas mismas, en tanto que obras de arte.<sup>7</sup> El emperador Adriano, por ejemplo, era un apasionado admirador y coleccionista de la escultura griega y un inspirado mecenas de la arquitectura, como lo atestiguan los jardines de Tívoli y el Panteón en Roma. Asimismo, Cicerón, Plinio y muchos otros escritores de la época hacen comentarios sobre pintura y escultura donde encontramos un cierto sonsonete moderno. No obstante, la mayor parte de las colecciones que se forman en esta época, así como de las copias de las obras de arte griegas, tiene más que ver con el enriquecimiento y el prestigio que con el arte en sí mismo. E incluso en la época tardohelenística gran parte del arte visual romano se producía todavía con vistas al culto social o político, y por la emergencia de religiones místicas que subordinaban las imágenes a su propósito religioso (Elsner, 1995). El reconocimiento del cristianismo como religión oficial en el siglo IV y la subsiguiente destrucción del Imperio Romano reforzaron el carácter funcional de la poesía, la música y las artes visuales de tal modo que en Europa harían falta otros mil quinientos años para que se estableciese el moderno sistema del arte y de lo estético.

7. Alsop (1982) hace especial hincapié en el coleccionismo, mientras que Gombrich cree que el coleccionismo es un indicio ambiguo y que la práctica de la copia es el signo crucial de la presencia de algo como la moderna idea del arte (1960, 111; 1987). En cuanto a la cuestión de la estética *versus* otros motivos del coleccionismo de estatuas, véase Gruen (1992).