



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Madrazo, Jorge Ariel
Belleza, sí, pero ¿qué es eso?
Atenea, núm. 493, 2006, pp. 11-22
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849302>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

re^{al}daly^c.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

BELLEZA, SÍ, PERO ¿QUÉ ES ESO?*

JORGE ARIEL MADRAZO**

RESUMEN

El concepto de belleza es relativo al imaginario colectivo y los dictados culturales de las diversas épocas, si bien admite casi tantas miradas como individuos. Un contrapeso a tal relativismo: aun hoy suele hablarse de la supuesta “belleza eterna” del arte griego. En épocas de cambio y al amparo de rupturas estéticas-filosóficas, artistas y pensadores se han rebelado contra los modelos canónicos. Así, la revolución romántica proclamó que lo bello no sólo podría *no* depender de la equidad y armonía pregonadas desde Aristóteles, sino que consistiría en la total subversión de dicha armonía. En lo que va del placer al *goce* lacaniano, irrumpen la belleza de lo feo, o de su representación. La revolución copernicana y el yo escindido de Freud trastornaron las ideas de eje único y de verdad. ¿El arte ya no existe? Las visiones estéticas enfrentadas dan paso a emergentes capaces de cuestionar los dogmas pre-establecidos.

Palabras claves: Belleza, verdad, Aristóteles, canónico, arte, armonía, goce, visiones estéticas, romanticismo, relativismo, dispositivo.

ABSTRACT

The concept of beauty is related to the collective imaginary and the cultural dictates of diverse eras, as well as admitting almost as many visions as individuals. A counterweight to such relativism: even today we often hear of the supposed “eternal beauty” of Greek art. In periods of change and under the shelter of aesthetic-philosophical ruptures, artists and thinkers have rebelled against those canonical models. The romantic revolution proclaimed that the beautiful could not only *not* depend on the equality and harmony proffered since Aristotle, but that it would consist of the total subversion of that harmony.

*Ensayista argentino, escritor y poeta. E-mail: arielmadrazo@ciudad.com.ar

“La ducha”, por D. Spoerri, 1961. Museo Nac. de Arte Moderno, Centro Pompidou.

In respect to the pleasure of Lacanian joy, it is the beauty of ugliness that emerges, or its representation. The Copernican Revolution and Freud's divided ego upset the ideas of one axis and of truth. Does art no longer exist? The confrontation of aesthetic visions gives way to emergent ones that are capable of questioning pre-established dogmas.

Keywords: Beauty, truth, Aristotle, canonic, art, harmony, joy, aesthetic visions, romanticism, relativism, device.

Recibido: 08.03.2006. Aceptado: 12.04.2006.



F. Marinetti

FACIL resulta imaginar una escena en la que alguien proclama con aire desafiante: "Una Ferrari de competición es la Mona Lisa del siglo 21", frase que podría festejar todo artista de avanzada. Y que no causaría escándalo: algo similar enunció el italiano Filippo Marinetti. Quien así hable, podría añadir: "La Ferrari es la verdad de nuestra época, como la Gioconda lo fue de la suya". Con lo cual aportaría otro ingrediente polémico, el del matrimonio entre belleza y verdad. Acerca de tal pareja, es oportuno recobrar un poema de Emily Dickinson, la delicadísima poeta estadounidense que vivió entre 1830 y 1886: apenas 56 años.



E. Dickinson

MORÍ POR LA BELLEZA

Morí por la Belleza, pero apenas
acomodada en la Tumba,
Uno que murió por la Verdad yacía
En un cuarto contiguo

Me preguntó en voz baja por qué morí.
—Por la Belleza —repliqueó—
—Y yo por la Verdad —Las dos son una—
Somos Hermanos —dijo—

Y así, como Parientes, reunidos una Noche
Hablamos de un cuarto a otro—
hasta que el Musgo alcanzó nuestros labios
y cubrió nuestros nombres.

E. DICKINSON (versión de Irene Gruss)

LA ECUACIÓN belleza/verdad fue esgrimida asimismo por el gran John Keats. Pero: ¿qué significan hoy estos dos términos dentro del marco cultural de lo que denominamos Occidente? El mismísimo Aristóteles solía entender de preferencia el concepto de verdad no en relación a *qué es lo que es*, sino a *cómo debería ser* para alcanzar sus fines más elevados, éticos-estéticos.

Más aún: el concepto de bello –el *kalón* de los griegos, que para Platón también significaba “bueno” y “correcto”, y puede ser traducido como lo que gusta y suscita admiración incluyendo los atributos del alma, y el *pulchrum* de los romanos, palabra ésta que en el Renacimiento dio paso a *bellum*– admite hoy casi tantas miradas como individuos. Pero todavía gran parte de la humanidad se enfervoriza, por fortuna, con actividades de la naturaleza y frutos del genio que se nos imponen como casi indiscutidamente “bellos”, y hasta dotados de una relativa independencia del devenir histórico. Vale decir: bellos para el placer y la inteligencia más hondos y duraderos, además de serlo para el canon y para lo que, según hemos aprendido, *debe* ser juzgado bello.

Pese a esta convergencia aún mayoritaria sobre algunos patrones estéticos, como la “belleza eterna” del arte griego aceptada incluso por el nada metafísico Carlos Marx, o de la Capilla Sixtina, o bien una melodía de Mozart, la voz de María Callas o la seductora belleza de alguna persona y de una jugada de Kasparov y Ronaldinho (se piden excusas por nómina tan arbitraria), no siempre lo bello ortodoxo basta para sumirnos en el arrobaimiento. Es usual que lo contrastemos y hasta compatibilicemos con otras propuestas rivales que irrumpieron con las convulsiones de la modernidad. Incluso, lo Bello con mayúsculas puede sublevar si se lo impone como lo único admisible bajo el sol. Tal belleza dogmática pasará así a formar parte de lo que Foucault bautizó “dispositivo”, una red estratégica compuesta de elementos discursivos y no discursivos, “relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber y soportadas por ellos”. Veamos: el 15 de abril de 1874, en París, un joven Monet pintó un cuadro que tituló “Impresión, sol naciente”. La academia puso el grito en el cielo: ¿dónde quedaban el contorno, la perspectiva, el claroscuro? Y eso que los impresionistas no hacían sino *aggiornar* la tradición verista del Renacimiento al relacionar las impresiones visuales con la vibración de la luz. Las formas fueron percibidas en su vibrante palpitación y el claroscuro no se producía ya por el juego entre sombras delimitadas, sino por los contrastes de colores. Esta revolución pictórica acompañaba, como ocurriría con el romanticismo, a la idea de libertad individual-social y de reivindicación de los objetos cotidianos. A una nueva verdad.



A. Mozart



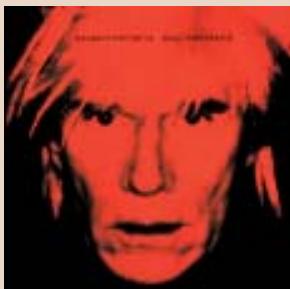
C. Monet

¿DEL PLACER ESTETICO AL “GOCE”?

La revolución romántica ya había proclamado que lo bello no sólo podría *no* depender de la exacta proporción y equidad entre las partes, como pretendía el dogma clásico, sino que podía consistir en la total subversión de esa armonía. Brotaría antes bien de una prioritaria expresión emocional, de una honda convulsión del yo; ambas, con frecuencia, violentamente anti-armoniosas. En nuestra época, y en una dimensión diferente a la convencional, el arte daría prioridad a recrear lo que –Lacan mediante– se entiende como “goce”; esto es: lo indecible del deseo, lo que la palabra no puede traducir; el resquebrajamiento de los velos de la belleza. Por ejemplo, lo que tensa el orgasmo, o el angustiado despertar de una pesadilla: los instantes del exceso y del descentramiento más radical.

Es más: hace tiempo que la belleza es negada por muchos como meta a alcanzar. Lo feo, incluso lo monstruoso-goyesco, el horror, traen el prestigio de la distorsión en su máxima intensidad. En andas de tal relativismo, los enfrentamientos estéticos no suelen ser hoy tan cruentos como cuando, en 1912, Stravinsky desató un escándalo mayúsculo con su *Consagración de la Primavera*, o Víctor Hugo con su *Hernani* en 1830. En la actualidad, pasado y presente, clasicismo, neoclasicismo y ruptura, gusto renacentista y gusto barroco, o aun y sobre todo el no-gusto como gesto de repulsa, pueden coexistir y hasta fumar la pipa de la paz. Con esto nos reintroducimos en suelo resbaladizo: el vínculo de lo que se llame belleza con lo que se llame arte. En la antigüedad iban unidos; hoy se los ve protagonizar un formidable divorcio. Es más: ya nadie está seguro de qué es esto del *arte*. Ante la pregunta de dónde ubicar al celeberrimo urinario de Duchamp, de 1917 y que él tituló “La fuente”, así como ante el filme de Andy Warhol en el que se ve ¡durante cinco horas! al poeta John Giorno dormitar, a veces sobresalta la duda. Hasta se ha dicho que arte es todo aquello que esté contextualizado dentro de un conjunto señalado como obras de arte. *Solución* meramente nominalista, claro está. Pero es que aquel urinario de Duchamp o su “Rueda sobre un taburete” o su célebre “El gran vidrio” guardaban en sí mismos un secreto de la buena forma, que los volvía revulsivamente “bellos”. Pero no importó que fueran bellos, o intensísimamente –epífanicamente– indefinibles. La noción de belleza dejó su sitio a las visiones estéticas, aun las más contradictorias.

Visiones que hasta pueden incluir ciertas “esculturas” hechas con excrementos y materiales en putrefacción, o filmes que exaltan mutilaciones y otros actos aberrantes (“intervenciones” recientes hipotéticamente artísticas consistieron en *crear arte* sobre cadáveres, o exhibir la degollina de una res), productos más cercanos a la ‘boutade’: es asimismo el caso de una ar-



A. Warhol



M. Duchamp



J. Tinguely, "Barra"



Miguel Angel, "Capilla Sixtina"



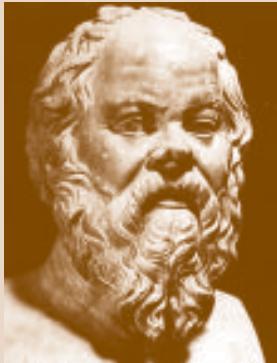
M. Duchamp, "Rueda sobre un taburete"



M. Duchamp, "La fuente"



C. Monet, "Impresión, sol naciente"



Sócrates



Plotino



I. Kant

tista devenida célebre, que tajea su cuerpo como acto artístico. No se malinterprete: nada tienen que ver ciertos abusos con las revoluciones de un Schomberg, un Hindemith, una Frida Kahlo, un Picasso, un Tzara. O con la misma revolución de Warhol.

Según las épocas, la casquívana Belleza fue vinculada en mayor o menor medida con el bien moral. O, ya se ha dicho, con la proporción, el orden y la exactitud (digamos, la emoción frente a aquello en lo que “nada sobra y nada falta”); también, con la armonía y la verdad de la llamada representación artística y la concordancia con las reglas áureas geométricas-pitagóricas: la afinidad más perfecta posible del objeto con su primigenia idea platoniana. Asimismo, se la relacionó con el diseño óptimo para cumplir una función: la belleza de lo adecuado. Sócrates juraba que su ancha nariz era bella, porque le permitía oler mejor. Aunque el ideal consistía en exceder tal finalidad práctica para acopiar un plus, un gesto lujoso e innecesario que reforzara el sentimiento estético. Este fue el caso de las extraordinarias “máquinas-célebres” del escultor Tinguely, máquinas sin funcionalidad ninguna, salvo la de conjurar el horror a la muerte a través del juego. De la *belleza desinteresada*.

Con las revueltas de la historia, de la teología y hasta de la cosmogonía, aquella antigua belleza “divina” supuestamente contenida en el objeto mismo, o en un ideal rebajado a materia, no pudo impedir que se abrieran los anchos ventanales de la subjetividad y la libertad individual. Llegaron las teorías que priorizaron el gusto personal, el placer, la percepción cognitivo-emocional de algo que a priori satisface y que –mejor aún– una vez completado por la imaginación, por el inconsciente y la memoria, perfecciona la sensación estética primera. Y ya Plotino y sus discípulos habían innovado fuertemente al decir: “La belleza consiste en proporción y *esplendor*”; pero ¿dónde está el esplendor, sino en la subjetividad? O, como pidieron románticos, expresionistas y surrealistas, la belleza irrumpiría cuando el gesto artístico se muestra capaz de liberar, caotizar y convulsionar los sentidos. El arte bautizado “abstracto” –que otros rebautizaron como el único “concreto”– obliga, por ejemplo, a que cada espectador reinvente la obra, lo que ocurre siempre pero que en él es llevado al extremo. Y el arte conceptual da otra vuelta de tuerca al exhibir lo que está en el exterior pero sacado de su marco de referencia, pensado bajo otro concepto. Hoy es más que evidente que el arte agrega mundo al mundo, no intenta representar sino *ser*. Esa es su ética.

No se olvide a Kant en *Crítica del gusto*:

No puede haber regla objetiva del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello (...) es una tarea infructuosa, pues lo que se busca es imposible y contradictorio.

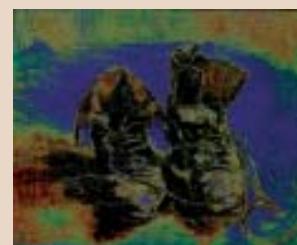
EL PRECURSOR ARISTOTELES

La misma idea de verdad fue puesta cabeza abajo. Ya no hay una verdad estética a priori, debe ser reconstruida o creada por el receptor de la obra. Sin excluir las “bellas” escenas de la naturaleza. Si una aurora boreal durara diez años, ¿sería bella o causaría repulsa estética y moral a sus sufrientes? Lo mismo, si los alimentos de pronto ostentaran todos un *bello* color azul. En su flamante *Historia de la belleza*, Umberto Eco indica que en la Edad Media todas las cosas se revestían de un significado sobrenatural pues el mundo era como un libro escrito por Dios; añade que ello redundaba en la positividad o negatividad atribuida a los colores. Así, en los largos diez siglos de la Edad Media, al comienzo, al azul se le otorgaba escaso valor. Pero superados los escollos materiales-químicos, se transforma en un color muy apreciado a partir del siglo XII. En los vitraux y rosetones catedralicios predomina y contribuye a filtrar la luz en una modalidad “celestial”.

Es que ha caído el eje metafísico y estético único. Es la paradójica belleza de los “feos” y ruinosos zapatos de campesino pintados por Van Gogh. El dilema entre *la representación fea de lo bello, y la representación bella de lo feo y aun monstruoso*. La belleza de la dentadura del perro muerto, que percibió Jesús.

Que el anhelo o la utopía de lo bello mantienen aún hoy contra viento y marea cálida vigencia, lo demuestran las discusiones en torno a un librito escrito hace 2.300 años y recuperado, en parte, durante el Renacimiento. Ninguno de los otros textos de Aristóteles, ni la *Política* ni la *Metafísica* ni la *Etica Nicomaquea* alcanzó las doce traducciones al castellano de esta maravillosa *Poética*, el primer tratado sobre estética que se conozca en Occidente. Y el primer opus sobre crítica teatral y literaria. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Roman Jakobson y el formalismo ruso, explican los estudiosos, bebieron de los revolucionarios anticipos aristotélicos; por ejemplo, la noción del efecto de “extrañamiento” obtenido en poesía a través del uso de cierto “nombre extraño”, *xenikón ónoma*. Lo cual no sería un mero consejo retórico, sino un avance hacia el concepto moderno de que todo poeta habla una lengua extranjera.

El profesor Eduardo Sinnott, autor de una reciente traducción argentina de la *Poética*, despeja en sus notas algunos malos entendidos que sembró aquel texto magistral del siglo IV a.C. Así, la noción de *katharsis*, que según Aristóteles surgió de la conmoción del espectador a partir del efecto moral de una tragedia construida con la debida unidad de acción, y cuyos hechos y héroes se desarrollaran de modo necesario o verosímil. Tal catarsis era, para el autor griego, la intensa “purificación” o “purgación” instalada en el público como fruto de la “commiseración” y del “terror” suscitados por la obra. Autores modernos como Brecht o Adorno la repudiaron, juzgándola una función narcotizante, que tendería a la descarga de un trauma sin atacar sus



B. Brecht



Aristóteles



El Greco



S. Sarduy

raíces. Según Sinnott, éhos serían malos entendidos. A su juicio, la médula de la idea aristotélica radica en el sentimiento humanitario; la noción de que el triunfo del mal, o la derrota del bien, atentan contra la justicia poética y estética. Otra vez, la belleza como bien moral. La famosa armonía. Que también pregón Platón, para quien lo feo era la falta de proporción y medida.

Ya en el capítulo V de la *Poética*, Aristóteles prefería lo bello verosímil a lo imperfecto real. Una idea con predicamento aun en nuestros días. Así, nos dice:

Por respeto a la poesía conviene escoger un asunto, aunque parezca imposible si es creíble, que otro posible no siendo creíble; que tales han de ser los retratos como los pintaba Seuxis, siempre atento a lo más perfecto, pues lo que se pone por ejemplar es preciso que sea excellentísimo en su línea...

Aristóteles se refiere al pintor que retrató a Helena mucho más bella de lo que mujer alguna puede ser, y a tal fin tomó como modelos a cinco muchachas bellísimas, a las que con las mejores intenciones del mundo *mejoró*...

Para ver desde otro ángulo qué adelantado estaba Aristóteles en el siglo IV a.C.: En el capítulo 9 afirma que

La función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino las que podrían ocurrir; esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad.

Y sigue:

En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso los textos de Heródoto), sino porque uno dice las cosas que ocurrieron, y el otro dice las cosas como podrían ocurrir...

No obstante, Aristóteles se aferraba aún al cosmos geocéntrico según un modelo circular donde el círculo era, como postuló Pitágoras, lo perfecto. Pero mucho más tarde el barroco, y la revolución copernicana, reemplazarían al círculo por la elipse así como por el modelo heliocéntrico y el descentramiento entrópico: irrumpen así El Greco, con quien culminó la distorsión manierista y señor indiscutible de las figuras alargadas y los colores llameantes, y su contemporáneo Góngora, el mayor exponente de lo que sería la versión literaria de la elipse geométrica. Me refiero a la elipsis, que –cito a Severo Sarduy– “se identifica con la mecánica del oscurecimiento, con el repudio de un significante que es expulsado del universo simbólico”. Ocultación que en la poesía gongorina no es fortuita: corresponde a leyes inflexibles aunque informuladas. Desaparece “lo feo, lo incómodo, lo

desagradable” mediante un “hábil escamoteo” que permite huir del “nombre grosero y del horrendo pormenor”, al decir de Dámaso Alonso.

Y sobrevendrían las teorías del núcleo atómico, Einstein, el universo infinito y el big-bang, Freud y el yo escindido. ¿Cómo no iba a estarlo la Belleza? Como en la broma de Umberto Eco: Dios ha muerto, el arte ya no existe, vivimos el fin de la historia, la belleza dejó de ser y yo mismo no me siento muy bien...

DE GINSBERG A PARRA

En la actualidad, y ciñéndonos a la poesía, incluso en los poetas prototípicos del denominado objetivismo, coloquialismo o exteriorismo, como Allen Ginsberg (quien llegó más lejos, hasta lo escatológico), Ernesto Cardenal o bien en la “antipoesía” parriana, se hace evidente en un momento u otro el espléndido giro que otorga lirismo y belleza mediante la estratagema de descontextualizar frases, objetos y palabras, revelando su espíritu oculto de modo tan contundente como un tajo con bisturí. Parra, por ejemplo, reconsidera del modo más audaz las relaciones entre objeto y sujeto. Esa mirada revulsiva, que da nueva vida al vínculo sujeto-objeto, e incluso sujeto-sujeto, esparce un chorro feroz de belleza (y de belleza feroz) sobre todo lo que toca.

Lo señala muy bien el profesor Mario Rodríguez en su prólogo al libro *Hojas de Parra*, editado junto con *Trabajos prácticos* por CESOC en 1996. El prólogo se titula “El príncipe y el bufón”. Rodríguez cita el largo poema “Los profesores”, allí donde dice:

Y mientras tanto la Segunda Guerra Mundial
La adolescencia al fondo del patio
La juventud debajo de la mesa
La madurez que no se conoció
La vejez
con sus alas de insecto.

Tras destacar la enorme expresividad y el hermoso dramatismo (en sus propias palabras) de esa imagen final: “la vejez / con sus alas de insecto”, que sobreviene tras la expectativa creada por la cesura en la palabra “vejez”, Rodríguez se pregunta dónde están en esas líneas la sátira, la parodia, el humor crítico, el cuestionamiento de las “experiencias sublimes”, el chiste, es decir, todas las categorías con que la crítica apresurada intentó denostar a la antipoesía. Y sin embargo, admite que tales características, esgrimidas como impugnación esencial por los críticos antiparrianos, estaban, sí, presentes en las líneas que antecedían a las citadas. Por ejemplo, en las hipotéticas



U. Eco



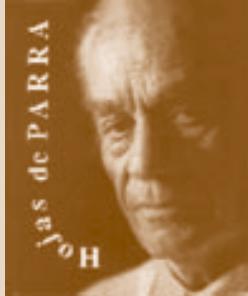
A. Ginsberg



A. Cardenal



N. Parra



cas exigencias-preguntas, tan absurdas como inútiles, de esos profesores de Parra:

cómo se reproducen los elefantes
inventor de la máquina de coser
inventor de los globos aerostáticos
ustedes están más colgados que una ampolleta
van a tener que irse para la casa
y volver con sus apoderados
a conversar con el Rector del Establecimiento...



P. Picasso

Bien: Rodríguez destaca aquí lo que no suele verse, y no sólo en el caso de Parra sino en el de tantos artistas que revolucionan las formas y con ello revolucionan el mal llamado fondo (porque hoy se sabe que la forma **es** el fondo).

Nos enfrentamos –dice Rodríguez– a una composición dialógica en la que se cruzan las voces del príncipe y del bufón, con el agregado básico de que nunca sabemos quién domina a quién, cuál es realmente el soberano, ya que como dijimos uno es la réplica del otro.

Concluyo aquí la cita. Pero me parece más que significativa: Picasso pudo incorporar el tiempo a la imagen al descomponerla en su antes, su ahora y su después mediante el arbitrio de hacer convivir los diferentes planos del espacio-tiempo en que divide todo lo que es visto (incorporándole así también lo imaginado, lo que vendrá, lo que fue), para el caso con esa cabeza de mujer que tanto está de frente como de perfil. Y eso en un mismo instante para el observador que, por supuesto, no es un mismo instante. Pero, para lograr tal maravilla, tuvo que dominar a cabalidad las técnicas básicas de su arte. Un hecho que conviene recordar: la belleza clásica informa, y sustenta, aun a la belleza más revolucionaria, aunque ésta pueda resultar –y con pleno derecho– una bofetada para quienes admiten sólo ciertos moldes de *lo bello*.

Claro que, lo que en un clásico respondía a una necesidad de la forma y a un emergente creativo-cultural, nunca se da del mismo modo en quien lo imite, aunque fuera hasta el calco, siglos o décadas más tarde. Si “lo quijotesco” sólo pudo existir después de *El Quijote*, hoy no lo entendemos como lo entendió Cervantes. Es el caso del famoso Pierre Menard borgeano, *autor* de la obra cervantina por el solo hecho de copiarla de cabo a rabo, sin cambiar ni una coma. Cada autor crea a sus precursores, Borges *dixit*; cada idea de Belleza resignifica las precedentes, aun cuando simule adoptarlas con devoción.

Asumido que lo real es irreductible a cualquier orden simbólico, y éste es



M. Cervantes

el glorioso fracaso de los poetas, reclamemos el derecho a generar belleza en la excepción patafísica más que en la Ley. Como sintetizó el poeta y filósofo Roger Munier: “¿Qué es *eso*? Lo único cierto es que no es *eso*. Ni siquiera *eso* es nunca *eso...*”. Lo que es, deviene siempre otra cosa. Como el rinoceronte del grabado de Durero, que él buriló en 1515 sin haber visto jamás un rinoceronte, tan sólo a partir del relato entusiasta de un amigo que había visto uno en Lisboa. El rinoceronte de Durero es más real y, qué duda, mucho más bello que el de la realidad. Porque, bien lo sabía Paul Eluard: “Hay otros mundos, y están en éste”. Una visión enriquecida por el anhelo que expresó otro gran poeta, Ives Bonnefoy:

Que este mundo permanezca
Que entre, para siempre,
El polvo brillante de la tarde de verano
En la sala vacía.

El polvo brillante, la inasible belleza. Así sea.

REFERENCIAS

- Aristóteles. 1979. *El arte poética*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
 Aristóteles. 2005. *El arte poética*. Traducción y notas por Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
 Borges, Jorge Luis. 1974. “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
 Del Barco, Oscar. 2004. “Kant y el arte contemporáneo”. En revista de arte y cultura *El Perseguidor* N° 11, Buenos Aires,
 Eco, Umberto. 2005. *Historia de la belleza*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
 Foucault, Michael. 1976. “Concepto de dispositivo”, en *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores.
 Girri, Alberto. 1983. *Notas sobre la experiencia poética*. Buenos Aires: Editorial Losada.
 Jones, Jonathan. 2006. “Desnudo masculino: apogeo y caída de un clásico del arte”. En *The Guardian*, abril.
 Lacan, Jacques. 1988. Seminario *La ética*, “La función de lo bello”. Buenos Aires: Edit. Paidós.
 Lacan, Jacques. 2005. Seminario *La angustia*. Apartado 3: “La angustia entre deseo y goce”. Buenos Aires: Edit. Paidós.
 Noé, Julio. 1988. *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
 Noé, Julio. 2000. *El arte en cuestión*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
 Platón. 2004. *Fedro*. Buenos Aires: Edit. Quadrata, traducción y estudio preliminar por Sergio Albano.
 Plotino. 1998. *Textos fundamentales*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.



R. Munier



Rinoceronte, de Durero

- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wordworth, W. y Coleridge, S.T. 1985. *Baladas líricas*, Prefacios. Caracas, Venezuela: Monte Avila Edit.

