

ARTICULOS/ARTICLES

DANTO Y LA MÍMESIS: MÁS ALLÁ DEL FIN DEL ARTE¹

DANTO AND MIMESIS: BEYOND THE END OF ART

Mariana C. Castillo Merlo
Universidad Nacional del Comahue
CONICET

Resumen:

En *Después del fin del arte*, Danto se refiere a la *mímesis* como un estilo artístico y como la respuesta filosófica a la pregunta acerca de qué es el arte. En el panorama del arte contemporáneo, la *mímesis* se habría agotado y no tendría ningún papel activo que cumplir. El objetivo de mi trabajo será mostrar cómo Danto construye un relato legitimador en torno a la *mímesis* que le permite justificar su tesis sobre el fin del arte. Luego, señalaré los problemas que implica dicho relato, haciendo hincapié en la pluralidad de sentidos que entraña la noción de *mímesis* desde sus primeras formulaciones griegas. Finalmente, expondré algunas razones que permiten seguir sosteniendo la vigencia de la noción de *mímesis* en la discusión contemporánea, sin invalidar la crítica que subyace a la controvertida tesis de Danto sobre el fin del arte.

Palabras clave: Danto, Mímesis, Fin del arte, Pluralidad

Abstract:

In *After the end of art*, Danto refers to mimesis as an artistic style and as the philosophical answer to the question of what art is. In the scene of contemporary art, mimesis would have exhausted and would not have any active role to play. The aim of my work is to show how Danto builds a legitimizing story about mimesis that allows him to justify his thesis about the end of art. Then, I will point out the problems involved in this story, emphasizing the plurality of senses that entails the notion of mimesis since their first Greek formulations. Finally, I shall explain some of the reasons that

¹ Una versión anterior de este trabajo fue presentada en el marco del Simposio “Después del fin de Danto”, realizado en abril de 2014 en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, México. Agradezco a los organizadores, Gustavo Ortiz Millán y María Antonia González Valerio, por la invitación, al público asistente por los comentarios y, al Dr. Scheck y a los árbitros de *Páginas de Filosofía*, por las observaciones que me permitieron mejorar este escrito.

allow to continue supporting the validity of the notion of mimesis in contemporary discussion, without invalidating the criticism that underlies the controversial thesis of Danto on the end of art.

Key Words: Danto, Mimesis, End of art; Plurality

Afirmar, como hace Danto, que la época contemporánea sentencia “el fin del arte” es una instigación no solo para los artistas sino también para todos aquellos vinculados con las cuestiones artísticas y estéticas. Pese a lo polémica que resulta dicha expresión, Danto se ocupa, en reiteradas ocasiones, de aclarar que su afirmación no debe entenderse como la culminación del arte, pues en modo alguno ello significa que el arte, como expresión de la condición misma de lo humano, haya muerto o que deje de haber producción de obras artísticas. La expresión de Danto señala la caducidad de las estructuras históricas y los modelos narrativos que tradicionalmente legitimaron el arte. Desde esta perspectiva, los artistas contemporáneos y sus obras se encontrarían en una etapa final de la historia de dichos relatos, en un momento histórico que por doquier muestra que una definición filosófica del arte no se vincula con ningún imperativo estilístico particular y que, por ello mismo, “cualquier cosa puede ser obra de arte” (2006, 69).

La eficacia de la tesis de Danto se centra en su capacidad descriptiva, no solo para señalar el estado en el que se encuentra el arte contemporáneo sino también para denunciar las limitaciones que, a primera vista, atraviesan a la filosofía al querer dar cuenta de dicho estado. En este artículo, quiero llamar la atención sobre ese punto. Tomaré como eje de la discusión las reflexiones que Danto realiza sobre la *mimesis* en *Después del fin del arte*. Allí ubica a la *mimesis* como una noción capaz de condensar en su significado tanto un estilo artístico, entendido como el conjunto de las propiedades comunes a diversas obras artísticas, como así también la respuesta que la filosofía brindó tradicionalmente para la pregunta acerca de qué es aquello que se denomina arte. En este contexto, Danto asume que la *mimesis* no tendría ningún papel activo que cumplir en la producción del arte contemporáneo. El objetivo de mi trabajo será mostrar cómo Danto construye un relato legitimador en torno a la *mimesis* que le permite justificar su tesis sobre el fin del arte. Luego, señalaré los problemas que implica dicho relato, haciendo hincapié en la pluralidad de sentidos que entraña la noción de *mimesis* desde sus primeras formulaciones griegas. Finalmente, expondré algunas razones que permiten seguir sosteniendo la

vigencia de la noción de *mimesis* en la discusión contemporánea, sin invalidar la crítica que subyace a la controvertida tesis de Danto sobre el fin del arte.

Erase una vez...la mimesis

En *Después del fin del arte*, Danto parte de una serie de observaciones sobre la *mimesis* que le permite presentar un bosquejo del relato legitimador de la historia del arte occidental. Desde esta perspectiva, en un principio...fue la *mimesis*. Esta caracterización supone una lectura de la historia de la estética lo suficientemente general, en la que la *mimesis* cumple un rol inaugural y central.² Así, en un comienzo y hasta mediados de siglo XX, la *mimesis* se constituyó en el criterio de demarcación del territorio de lo artístico, de modo tal que solo podían ingresar en la órbita del arte aquellas obras que eran consideradas “miméticas”. En palabras de Danto, “el gran paradigma tradicional de las artes visuales ha sido, de hecho, el de la *mimesis*, que durante varios siglos sirvió admirablemente a los propósitos teoréticos del arte” (2006, 52).

Vista de este modo, la lectura de Danto no se separa de una interpretación canónica de la historia de la estética occidental y busca, particularmente, construir un relato legitimador y uniforme en torno a la noción de *mimesis*. Como señala Halliwell, bien podrían cuestionarse los análisis de esta índole por “exagerar la homogeneidad de pensamiento mimético con el fin de contrastarlo” (2002, 369).³ Así las cosas, se advierte rápidamente que la estrategia de Danto cae en la falacia del hombre de paja, al construir un enemigo “mimético” que o bien no existe (al menos en los términos que queda expuesto en *Después del Fin del*

² Al respecto, Potolsky afirma que “*mimesis* es uno de los términos más antiguos en teoría literaria y artística y es, sin dudas, el más fundamental. Define nuestra manera de pensar el arte, la literatura y la representación, incluso si nunca hemos oído hablar de él o no conocemos su historia” (2006, 1). En un sentido similar se expresa Halliwell, quien afirma que “bien podría construirse una sección sustancial de la historia de la estética europea y de la crítica del arte en torno a la idea griega de *mimesis* y su legado conceptual. (...). En esta historia, afirma el autor, la *mimesis* aristotélica juega un rol fundamental, aunque a menudo esté mediada por adaptaciones y malas interpretaciones” (1990, 487).

³ Unas páginas después, Halliwell advierte que la principal fuente de la complejidad de la *mimesis* radica “en la dialéctica, propia de su historia, entre la interacción de los enfoques platónicos y aristotélicos sobre el tema. El sentido completo de esa proposición sólo puede comprenderse si aceptamos por ‘platónico’ y ‘aristotélico’ todo lo que se ha dicho y pensado, incluso libremente, en nombre de los dos filósofos y no sólo a partir de sus propios escritos”. Cf. Halliwell 2002, 374.

arte) o bien no tiene la suficiente fuerza y univocidad que se pretende.⁴ Pues aunque resulte innegable la importancia de la *mímesis* en la historia de la estética y del arte de Occidente, es preciso tener en cuenta la complejidad y la variedad de sentidos, las transformaciones y mutaciones que ha sufrido dicha noción a lo largo del tiempo.⁵

⁴ Carrier defiende el tipo de aproximación que, en general, Danto hace de la historia de la filosofía al distinguir dos tipos de filósofos: aquellos que *hacen* filosofía y aquellos que *estudian* su historia. Para Carrier la aproximación de Danto a la historia de la filosofía plantea un desafío, en la medida en que aunque “es ciertamente un interesado en esta historia, él la usa para hacer filosofía, el no es un historiador de la filosofía”. Carrier, 2007, 468. A mi entender, el acercamiento de Danto a la historia de la filosofía, en general, y de la *mímesis*, en particular, omite aspectos relevantes en pos de sus propios intereses teóricos. La defensa de Carrier sobre la estrategia de Danto asume una distinción controversial, pues sin dudas bien puede objetarse que hacer historia de la filosofía es hacer, al mismo tiempo, filosofía. Asimismo, ello no resulta justificativo suficiente para aproximarse a dicha historia de manera fragmentaria o parcial. Sobre esta cuestión véase Rorty, R., Schneewind, J. B., Skinner, Q. (eds.), 1984, especialmente 17-101, y Santa cruz, M. I., 2003, 139-148, entre otros.

⁵ Aceptar que es un término que, por su propio peso, se ha ganado un lugar en la cultura occidental y resulta capital para la comprensión de muchas de las discusiones libradas en torno al arte no la despoja de las dificultades que la acompañan desde sus orígenes griegos. Por ello, para muchos, la *mímesis* resulta un vocablo “intraducible” o “indefinible”, caracterización que encuentra fundamento en la larga historia de apropiaciones y desapropiaciones acerca de su sentido y alcances. En esta línea, Lichtenstein y Decultot afirman que, desde el Renacimiento, “la traducción e interpretación del término *mímesis* ha sido la fuente de importantes debates filosóficos y teóricos que jugaron un rol crucial en la historia del pensamiento artístico”. De ahí que todos los cuestionamientos en torno a la *mímesis* se inscriban, según las autoras, “en una problemática determinada por la ambigüedad semántica del concepto en el campo de la filosofía griega. Esto corresponde a la doble orientación dada a la problemática por Platón y por Aristóteles. (...). Todos los desplazamientos, las adaptaciones y las traducciones que fueron realizadas de una lengua a la otra no han hecho más que desarrollar los aspectos del concepto de *mímesis* y explotar su prodigiosa riqueza semántica” (2014, 659). Sörbon señala que “tradicionalmente se utiliza la palabra ‘imitación’, aunque inadecuadamente, para traducir la palabra griega *mímesis* y la discusión filosófica del comportamiento denotado por *mímesis* se denomina comúnmente ‘teoría de la imitación’. La teoría de la *mímesis* no era, sin embargo, una teoría bien articulada, sino más bien una perspectiva fundamental compartida por la mayoría de autores, filósofos y público educado en el período clásico, en la Antigüedad en su conjunto, e incluso más tarde. Tampoco hubo un uso terminológico claro. Varias palabras se utilizan más o menos como sinónimos como, por ejemplo, *mímema* (imitación), *eikon* (imagen), *homoïoma* (semejanza)”. Cf. 2002, 19. En un sentido semejante, Tatarkiewicz advierte que si bien la *mímesis* fundamentó la historia de la estética durante más de veinte siglos “no fue, sin embargo, algo monolítico: aconteció de diversas formas y con una terminología diferente” (1997, 310). Para dar cuenta de dichas variaciones, organiza los cambios en la teoría mimética en lo referente al

Frente a estos reparos, la cuestión que puede plantearse es acerca de las ventajas que supone para la argumentación de Danto introducir una narrativa legitimadora sobre la *mimesis* cuando su crítica apunta, precisamente, a señalar la caducidad de este tipo de historias.⁶ En una especie de repaso por las intenciones que gravitaron la escritura de *El fin del arte*, Danto señala que su objetivo no era otro que proclamar que realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar arte *posthistórico* (2006, 43, énfasis en el original).

La era posthistórica marca la prescripción de los relatos legitimadores que se sucedieron en la historia del arte: primero, con la era

“ámbito” y a la “modalidad”. En el primero de los casos, se refiere a la amplitud de artes a las que progresivamente se les aplicó el principio mimético y en el segundo, al paso de una función descriptiva de la *mimesis* a una función normativa, que logró imponerse como *dictum* para la tarea de los artistas. Cf. 1997, 310-311.

⁶ La posición que adopta Danto y el uso que hace de estructuras históricas en *Después del fin del arte* no deja de llamar la atención. Como advierte Suñol, “en sus primeras obras, [Danto] se opone a las filosofías sustantivas de la historia en la medida en que conciben a ésta como un relato objetivo, del que sólo se ha revelado una parte y respecto de la cual, el filósofo sustantivo tendría un cierto privilegio cognitivo. No obstante, más recientemente el propio autor ha reconocido la plausibilidad de la existencia de estructuras históricas objetivas. Tal objetividad es entendida por el autor como un espectro cerrado de posibilidades puesto que vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado. Precisamente, esta perspectiva es puesta en juego en su filosofía de la historia del arte” (2004, 57). Sobre este mismo aspecto, Carrier observa un giro en la perspectiva de Danto con relación a *Analytical Philosophy of History* (1965) y *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). Mientras que en estos últimos Danto había desestimado la perspectiva especulativa de Hegel para pensar la historia, en *Después del fin del arte* (1997) son, precisamente, las tesis hegelianas del fin del arte las que sirven de marco general para el análisis histórico que Danto lleva adelante. Carrier justifica esta modificación apelando a una especie de ‘iluminación’ por parte de Danto, quien “se dio cuenta que el historicismo de Hegel era coherente con su propia visión de la historiografía y sus inclinaciones generales como filósofo analítico bajo una condición especial: ya se había producido el fin de la historia del arte”. En este sentido, Carrier exime a Danto de las críticas al distinguir entre un sentido filosófico y un uso sociológico de las tesis de Hegel (2008, 6-7). Sin embargo, a la luz de estas observaciones, considero que se produce cierta inconsistencia en la argumentación de Danto al utilizar el mismo tipo de relato cuyo fin está denunciando, allende los matices que puedan introducirse para justificar su propia ambivalencia sobre el asunto.

de la *mímesis*, luego con la de la ideología y, finalmente, con una era posthistórica, cuyo rasgo principal es, en palabras de Danto, el “todo vale” (2006, 69). Cada uno de los períodos mencionados estaría caracterizado por una estructura diferente de la crítica de arte. Mientras que en el período mimético dicha crítica estaba basada en la verdad visual y en una legitimación filosófica que hacía coincidir el estilo artístico con la definición de arte, en el período posthistórico la crítica está signada por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que “la crítica del arte en el período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico” (Danto 2006, 69). En este nuevo contexto, las restricciones filosóficas o estilísticas desaparecen y la obra de arte se despoja de criterios externos a los que adecuarse. Esta pluralidad hace estallar las narrativas legitimadoras, provocando la consecuente caducidad y finalización de dichos relatos.⁷

La evaluación que hace Danto de la situación de la *mímesis* se sustenta, a mi juicio, en dos grandes pilares. En primer lugar, subyace una asimilación entre la *mímesis* y la verdad. Dicha asimilación recoge una preocupación que resulta central desde los orígenes mismos de la discusión en torno a la *mímesis*. Me refiero a la preocupación y a los argumentos que esgrime Platón en su *República* para evaluar la actividad de los artistas. En dicho contexto, la condena platónica a la tarea del pintor se basa en su incapacidad para distinguir realidad de apariencias, de ahí que el arte mimético resulte “sin duda lejos de la verdad (*phantásmatos hè aletheías oûsa mímesis*), según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y ese poco es una imagen” (*hè pròs tò phainómenon*) (*Rep. X*, 598 b 1-4).⁸ Esa imagen producida solo sería capaz de ingresar en el conjunto de “lo

⁷ Al revisar su propia tesis, Danto aclara que se trató de “una forma algo dramática de declarar que los grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no solo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar “fuera del linde de la historia”. En dicho sentido, continúa el autor “una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte –o lo que denomino el ‘momento posthistórico’– es que *no hay más un linde de la historia*. (...). El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas”. Cf. 2006, 20, énfasis propio.

⁸ En *La transfiguración del lugar común*, Danto retoma la crítica platónica expuesta en *República X* y señala que “se podría leer la historia de todo el arte posterior como la respuesta a esta triple condena, e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad, subiendo peldaños en la escala del ser”. Cf. 2004, 36.

artístico” si satisface el criterio de semejanza con el que se evalúa su relación con la realidad perceptible. En otras palabras, la equiparación con la verdad pone en juego un criterio correspondentista que permite evaluar la eficacia de la *mímesis*, a partir de una operación de copia o reproducción fiel a un referente externo.

El segundo pilar, estrechamente vinculado con el anterior, enfatiza la importancia que adquieren las artes visuales como modelo y expresión del arte mimético. Danto toma como guía el relato que Vasari expone en su *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, en el cual queda manifiesto la relevancia que adquiere, en la narrativa mimética, la pintura en detrimento de otras artes como la escultura o la arquitectura pues, en definitiva, “fueron los pintores los que crearon la historia” (2006, 70). Dicha referencia a Vasari ejemplifica y sintetiza para Danto la historia de la *mímesis*, una historia en la que el arte se presenta como una especie de “conquista” que, a cada paso y a lo largo del tiempo, logra perfeccionar “un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más exactas, juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables” (2006, 73).⁹ La representación pictórica y la vista serán los medios propicios para producir y juzgar, respectivamente, la adecuación mimética entre el arte y la realidad.

Estos elementos constituyen los pilares del relato mimético que Danto reconstruye. Luego del largo y hegemónico período mimético, vendrá el modernismo y con él las nuevas vanguardias artísticas que cuestionan ese relato legitimador¹⁰ y a la *mímesis* como principio y definición de lo que es el arte:

⁹ En *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto recupera el relato de Vasari para subrayar cómo éste logró mostrar la evolución en la teoría mimética. En tal sentido, a partir de la consideración de la *profundamente influyente* teoría de que el arte es *mímesis* advierte que “fue Vasari quien mostró que la *mímesis* tenía una historia y que si examinamos la secuencia de *mímesis* entre Cimabue a Miguel Ángel, tendremos que admitir que los artistas fueron de *mejor en mejor*, de modo que hubo un inconfundible progreso en la conquista de la apariencia visual” (1986, 198, énfasis propio). En *Después del fin del arte*, Danto señala que este mismo relato es expuesto por Gombrich en *Arte e Ilusión*. Allí se describe la pintura como un modelo de “hacer y comparar” y su historia es leída en términos de progreso, en la cual cada pintor se ocupó de “capturar” la realidad en la superficie del lienzo y quienes los sucedieron asumieron la tarea de “mejorar” esas representaciones, al procurar que sean lo más parecidas a la realidad externa. Cf. Danto 2006, 70-72.

¹⁰ Danto recupera la figura de Greenberg como exponente del relato modernista y señala que el cambio desde el arte premodernista al arte del modernismo fue la transición “desde la pintura mimética a la no mimética” (2006, 30).

en nuestro relato, al principio solo la *mimesis* era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final del relato legitimador. Es el fin del relato (Danto, 2006, 69).

La denuncia sobre la muerte del arte o, en palabras de Danto, ‘el fin del relato’ plantea la pregunta acerca de hasta qué punto la modificación en el concepto del arte es radical y en qué medida (y cómo) ello impone una revisión de los conceptos que sustentaron las estéticas filosóficas a lo largo de la historia. Según Eco, acuñar la expresión ‘muerte del arte’ indica “un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan substancial, en la evolución del concepto de arte” (1970, 128).¹¹ De esta manera, la denuncia sobre la caducidad de los relatos legitimadores repercute directamente en la filosofía al actuar como principio metodológico que pone en cuestión las definiciones del arte dadas a lo largo de la historia. Adoptaré la estrategia sugerida por Eco de verificar hasta qué punto las categorías estéticas, en este caso la de *mimesis*, soportan los cambios de perspectiva o, dicho en otras palabras, comprobar si la *mimesis* resulta todavía lo bastante comprensiva como para ganarse un lugar en el nuevo panorama posthistórico.

Mimesis, una palabra, muchos sentidos

Si se le concede a Danto la narrativa que traza en la historia del arte occidental, la pregunta es cómo se pasa, sin caer en una falacia del *continuum*, de la descripción de un principio que se aplica solo a las artes visuales y a las representaciones pictóricas a la aplicación de una narrativa mimética que pueda predicarse del conjunto de las artes y sus producciones. Considero que un problema que surge al asumir esta forma

¹¹ Aunque Eco se ocupa de particularmente de la acuñación de la expresión ‘muerte del arte’ en Fromaggio y Pareyson, sus consideraciones pueden ampliarse a la obra de Danto, en la medida en que también éste asume la misma condicionalidad histórica de la denuncia. Tanto para Eco, al analizar a Fromaggio y Payreson, como para Danto el señalamiento del fin del arte solo es posible desde una experiencia histórica particular como la del arte contemporáneo, antes no se hubiera podido pensar y tampoco es posible saber si en una futura experiencia histórica podría ser refutado. Cf. Eco 1970, 138 y Danto 2006, 47.

de presentación del relato se vincula a la justificación de cómo, una vez concluido el periodo mimético y evidenciados los problemas de la filosofía para responder a la pregunta por el arte, se infiere la caducidad de todos los relatos y el fin del arte. En otras palabras, la simplificación que Danto realiza de la historia de la *mímesis* responde, como bien señala Suñol, “a la necesidad del autor de sustentar su propio metarrelato, el cual no condice con su postura teórica en la medida en que, implícitamente, adopta una perspectiva sustantiva de la historia del arte” (2012, 222).

Aunque no puede negarse la importancia de las representaciones y la ‘verdad visual’ en la historia de la *mímesis*, una breve reseña sobre el origen del término debilita rápidamente la importancia que adquiere en el relato de Danto y, a su vez, cambia la perspectiva rupturista que desde esta lectura se le otorga al modernismo. Al respecto, puede apreciarse que, desde sus orígenes, el término griego *mímesis* y la familia lexical ligada a ella (los verbos *mimēsthai/miméomai*, los sustantivos *mîmo/mímema/mímetés*, etc.) aparecen como el vocabulario propicio para referirse a las producciones del arte, aunque su sentido resulta esquivo y complejo. Desde entonces, la *mímesis* se revela como un término proteico cuyo sentidos oscilan entre la *representación visual*, en la que el término se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; la *imitación de conductas*, donde asume el sentido de una imitación de tipo moral de conductas paradigmáticas; como *personificación*, en la que se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; como *imitación vocal*, cuando se la vincula a una imitación de voces o sonidos y como *mímesis* metafísica, cuando sirve, por ejemplo, para explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números.¹²

Asimismo, otra interpretación muy difundida, que continúa siendo tema de debate entre los estudiosos de la cultura griega, afirma que la *mímesis* debe su origen a los cultos y rituales.¹³ En este primer

¹² Sigo la clasificación propuesta por Halliwell (1998), aunque claramente no agota todas las posibilidades de tipificación. Con criterios más amplios, Havelock había presentado una reconstrucción de los usos pre-platónicos en la que también se hace eco de la ya clásica discusión entre Koller y Else sobre el sentido primigenio del término. Para un detalle de la cuestión véase Havelock 1963, 57-60; Lucas 1968, 258-272; Nagy 1989, 47-51; Tatarkiewicz 1997, 301-303; 2001, 85-145; Halliwell 1998, 109-116; 2002, 15-22; Barbero 2004, 15-29; Veloso 2004, 733-823 y Vernant 2007, 1729-1730.

¹³ Entre los que apoyan esta lectura se encuentran, entre otros Koller 1954, 37; Rodríguez Agrados 1972, 52-53; Guthrie 1999, 223. Incluso Else, aunque discute

sentido, el léxico mimético habría servido para expresar los actos culturales que realizaba el guía de los *thíasos*, al imitar o personificar al Dios (baile, canto, etc.), y *mimeîsthai*, el verbo denominativo derivado de *mîmos*, habría significado originalmente una “representación directa de apariencias, acciones y locuciones de animales y hombres, a través de la palabra, el canto o la danza (en un sentido dramático o protodramático)” (Else 1958, 79; 1986, 26). De esta manera, resultó un exponente de la actividad que se lleva a cabo en el ámbito de las artes dramáticas y deja planteada la ambigüedad del término, ya que *mímesis* significaba tanto representación como imitación.¹⁴

Recién a partir de la segunda mitad del siglo V a.C., el término *mímesis* pasó del culto al vocabulario filosófico y comenzó a implicar el aprendizaje de ciertas habilidades del hombre a partir de la imitación del mundo externo, aunque también significó copiar la apariencia de las cosas y esta acepción tendría su origen en la reflexión que se hizo sobre las artes plásticas (en particular, sobre la pintura y la escultura). En este contexto, el verbo *mimeîsthai* aparece en tensión con la *alteridad* y la *referencia*. La primera se pone en evidencia cuando, al analizar la obra de arte, ésta aparece como una producción de orden artificial, distinta al orden de lo natural. La segunda, cuando al examinar el vínculo que une a ambos órdenes, la obra de arte remite casi necesariamente a la naturaleza (en un sentido amplio) a través de cierta semejanza.

Es esta ‘intencionalidad referencial’ la que permite evaluar el éxito o el fracaso de la imitación y, al mismo tiempo, dar cuenta del conocimiento necesario para poder llevar a cabo la ejecución de un objeto artístico (Barbero 2004, 27). Esta doble valencia pone de manifiesto, desde el origen mismo del vocablo, una problemática que, a mí entender, atravesará toda la historia de la noción: el problema de la valoración de la obra de arte. Platón y Aristóteles se hicieron eco de dicho problema, aunque cada uno de ellos lo abordó desde perspectivas

fuertemente algunas de las tesis de Koller y subraya el carácter hipotético de la conexión entre la *mímesis* y el culto a Dioniso, reconoce que el sentido de *mimeîsthai* es claramente dramático. Cf. 1986, 26.

¹⁴ Guthrie advierte que “*mimetés*, a menudo, significaba actor y *mîmos*, siempre actor. La relación entre un actor y su papel no es exactamente de imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos” (1999, 223). En un sentido semejante, Nagy afirma que “en el contexto donde el intérprete/actor (*performer*) y el compositor (*composer*) eran distintos, la *persona* del compositor podía ser recreada (*re-enacted*) por el intérprete/actor. En otras palabras, el actor podía imitar (*impersonate*) al poeta. La palabra para tal recreación o imitación es *mímesis*”. Cf. 1989, 47.

divergentes, dando origen a dos variantes de la *mimesis*, o en palabras de Tatarkiewicz, a “dos teorías bajo el mismo nombre” (1997, 302).

Afirmar como hace Danto que, en esta historia, la *mimesis* “era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX” (2006, 68, énfasis propio), supone una unificación de los múltiples sentidos que a lo largo de su propia historia conceptual fue adquiriendo la noción de *mimesis*. Al respecto, no deja de llamar la atención que Danto tome como punto de inicio de esta narrativa legitimadora la formulación aristotélica de *mimesis*. No considero que esta referencia se trate de una cuestión menor en su argumentación y resulta difícil, en un primer momento, conciliar la asimilación entre *mimesis* y verdad visual con la referencia a Aristóteles, pues dicha asimilación responde más a la formulación platónica que a la del Estagirita. En tal sentido, cabe recordar que, en el célebre argumento con el que Platón pone en cuestión a los artistas en *República X*, el filósofo recurre a la imagen del espejo (*kátoptron*) como un ejemplo gráfico de la distinción que existe entre realidad y apariencias. A partir del análisis de la tarea del pintor, Platón cuestiona el status ontológico de la obra artística, que no hace más que confundir la imagen (*toû phainoménu*) con la idea (*toû óntos*) (601 b 9-10).

En Aristóteles, en cambio, la *mimesis* aparece como el núcleo rector de su concepción de tragedia expuesta en *Poética*.¹⁵ Al igual que su maestro, el Estagirita supone la familiaridad de sus lectores con la noción y omite, a lo largo del *corpus*, cualquier definición unívoca de *mimesis*. Sin embargo, considero que algunos pasajes del tratado que Aristóteles le dedica al arte dramático pueden resultar esclarecedores para la discusión. En particular, me interesa retomar dos de ellos. El primero, descubre la importancia de la *mimesis* para el arte; el segundo,

¹⁵ Danto advierte, en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, esta modificación en el sentido de la *mimesis*. Pero insiste en que ello no resulta suficiente para la evolución o el progreso de la percepción y la creación artística. Al respecto afirma que “Aristóteles amplió la noción de imitación para incluir la imitación de una acción, para traer el drama narrativo al espectro de ese concepto, pero en ese momento la teoría de la *mimesis* se desprende del concepto de equivalencias perceptuales, puesto que está lejos de ser claro que el drama nos presenta meramente equivalencias perceptuales como una suerte de testigo de la acción que se percibe. Y mientras esto es, en el caso de las presentaciones dramáticas, un modelo erróneo de entretenimiento, no es así en todos los casos, como cuando consideramos la ficción como la descripción de una acción. Y cuando pensamos en descripción como opuesto a *mimesis*, inmediatamente podemos notar que no es claro que hay espacio para el concepto de progreso o de transformaciones tecnológicas en absoluto” (1986, 98).

permite avizorar las implicancias y potencialidades heurísticas de dicha noción.

En *Poética* 1447 a 13-15, Aristóteles afirma que “la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética, y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*miméseis*)”.¹⁶ En forma inductiva, se enumeran las distintas especies poéticas y musicales y se las incluye bajo un común denominador. En tal sentido, puede verse la extensión que adquiere la *mimesis* en Aristóteles, que no se circunscribe a una práctica específica como puede ser la pintura, sino que se la ubica como el género en cuya órbita se nuclean las diversas *poésis*.¹⁷ Esto le permite contextualizar algunas de las prácticas culturales que eran habituales en la época en que escribe el estagirita para luego, analizar particularidades y reconocer sus diferencias.

Por su parte, en 1448 b 5-17 Aristóteles afirma que el imitar (*tò mimeîsthai*), en efecto, es connatural (*sýmphyton*) al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales (*tôn állon zóon*) en que es muy inclinado a la imitación (*mimetikótatón*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos/aprendizajes (*tás mathéseis poiéitai dià miméseos tàs prótas*) y también el que todos disfruten (*tò khaírein*) con las obras de imitación (*toîs mimémasi*). Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen (*tàs eikónas*) ejecutada

¹⁶ Sigo la traducción española de Valentín García Yebra por considerarla un referente para los lectores de habla hispana. En algunos casos, indicados oportunamente, he modificado la traducción y aclarado el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones. Aristóteles, 1985, *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.

¹⁷ Este modo de proceder de Aristóteles se encuentra presente también en *Partes de los Animales* 644 b 1-7, en donde afirma que “Tal vez es, entonces, correcto hablar sobre los caracteres comunes según los géneros, tal como ya están adecuadamente explicados por determinadas personas, y que tienen una sola naturaleza común y cuyas especies no son muy distantes, como el ave y el pez, y cualquier otro grupo que no tenga nombre propio, pero comprenda igualmente en el género las especies que tiene; los animales que no reúnen estos requisitos serán estudiados individualmente como, por ejemplo, el hombre y cualquier otro en el mismo caso”. Else advierte que en ambos contextos, Aristóteles comienza su análisis con una clasificación ‘popular’ y no estrictamente filosófica. En el caso de *Poética*, señala que la lista es la misma que hubiese dado cualquier ateniense de mediados del siglo IV al ser interrogado por las distintas clases de *poésis*. Cf. 1957, 15.

con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender (*manthánein*) agrada muchísimo (*hédiston*) no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban (*khaýrousi*) viendo las imágenes (*tàs eikónas*), pues sucede que, al contemplarlas (*theorountas*), aprenden y deducen (*manthánein kai syllogízesthai*) qué es cada cosa (*ti hékaston*), por ejemplo, que éste es aquel (*hoûtos ekeînos*).¹⁸

Esta forma de concebir la *mímesis* supone una perspectiva antropológica por parte de Aristóteles que traspasa el ámbito del arte. La *mímesis* es, desde esta lectura, una parte integral de la naturaleza humana, ya que se trata de una disposición o habilidad que acompaña al hombre desde su nacimiento¹⁹ y, al mismo tiempo, se la reconoce como

¹⁸ Este pasaje está en estrecha relación con *Ret.* I 11, 1371 b 4-10, en donde Aristóteles afirma que “como el aprender (*tò manthánein*) es placentero (*hedý*), lo mismo que el admirar (*tò thaumázein*), resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades (*tà toiáde*): por ejemplo, lo que constituye una imitación (*tó mimouménon*), como la escritura, la escultura, la poesía y todo lo que está bien imitado (*eû memiméménon*), incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta (*khaírei*), sino que hay más bien un razonamiento (*syllogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de suerte que termina por aprenderse algo (*manthánein ti*). En *Problemas* XXX 6, 956 a 11-14, Aristóteles reitera la vinculación entre *mímesis* y *máthesis* al preguntarse “¿Por qué hay que obedecer más al hombre que a otro animal? ¿Acaso, como Platón respondió a Neocles, porque es el único de los animales que sabe contar? ¿O porque es el único que cree en dioses? ¿O porque es el más capacitado para imitar? Pues por eso puede aprender (*e hóti mimetikótaton; manthánein gàr dýnatai dià toûto*)”. Teniendo en cuenta la vinculación con el pasaje de *Poética*, Halliwell afirma que “fue una verdadera convicción de Aristóteles el que la capacidad instintiva de la *mímesis* sea un componente importante de la naturaleza humana” y que, “desde Aristóteles la *mímesis* es vista como un medio por el cual la gente explora su propio mundo, distintivamente humano, mediante la simulación hipotética y la representación de algunas de sus posibilidades”. Halliwell 2001, 87-88.

¹⁹ En *EN* VI 4, 1140a 20-21, Aristóteles define al arte como un modo de ser productivo (*héxis poietiké*) acompañado de razón verdadera (*metà lógou alethoûs*). Desde esta perspectiva, la caracterización de la *mímesis* como una habilidad connatural parece reforzar la idea expresada en la *Ética* y en *Metafísica* V 20, 1022b 4-14, donde define al hábito (*héxis*) como “cierto acto (*enérgeiá*) de lo que tiene y de lo que es tenido (*ékthontos kai ekhoménou*)”, es decir, como una posesión. Más adelante define tener (*ékhein*) como “llevar según la propia naturaleza” (*katà tèn autoû phýsin*) (V 23, 1023a

una vía de acceso al conocimiento, pues gracias a ella los hombres obtienen un aprendizaje basado en el razonamiento, que va más allá de la mera contemplación de imágenes.²⁰ Así, los verbos *manthánein* y *sylogízeisthai* darían cuenta de un proceso activo que permite pasar, en el caso del aprendizaje, de la percepción (*hórasis*) a la contemplación (*theoría*), de la *morphé* a un *eídos* y, en el caso del razonamiento, de la multiplicidad de percepciones a la unidad del universal a través de un movimiento de recolección (*sylogé*) de *morphái*. De esta manera, el objeto de la *mímesis* se presenta cumpliendo una doble función: una singular, dada por su carácter individual y por su capacidad de convertirse en objeto de contemplación, y otra universal, ligada a la posibilidad de generar aprendizaje y placer, gracias al reconocimiento. Al afirmar que la *mímesis* resulta relevante en la medida que permite el reconocimiento a través de la inferencia “*éste es aquel*” (*hoûtos ekeînos*) Aristóteles le otorga al espectador, receptor de la obra, un papel sumamente importante, en tanto es quien debe realizar el camino inverso, el proceso de “decodificación” y comprensión del trabajo de producción del artista. Es aquí donde se pone en evidencia el valor cognitivo y filosófico de la obra de arte, en la medida que exige del espectador la puesta en práctica de un proceso activo de inferencias.

Como consecuencia del proceso intelectual, que exige no sólo la elaboración de la obra sino también su contemplación, Aristóteles logra despojar a la *mímesis* del manto de sospechas que Platón arrojó sobre ella al separarla y oponerla a la verdad filosófica. Desde esta nueva perspectiva, la vara que mide a la *mímesis* es otra; la *alétheia* deja de ser un referente externo al cual adecuarse para comenzar a ser el resultado de un trabajo mimético. La *mímesis* se vuelve *otra forma* de decir la verdad:

8-9). Para un análisis detallado del arte como *héxis* en Aristóteles, véase Aspe Armella 1993, 143-201.

²⁰ Al respecto, Gadamer señala que “el reconocimiento atestigua y confirma que por comportamiento mímico se hace presente algo que ya es ahí. En modo alguno estriba el sentido de la representación mímica en que, al reconocer lo representado, miremos el grado de parecido o semejanza con el original” y más adelante subraya que “el arte, en cualquier forma que sea –tal parece decir con todo acierto, la doctrina aristotélica–, es un modo de *re*-conocimiento en el cual, con ese *re*-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo” (1998, 87-89). Esta lectura, que enfatiza el valor de la *mímesis* para el aprendizaje, va en un sentido opuesto al que asume Danto en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Allí asume que “si el arte se supone que ha transformado a los seres humanos, la historia del arte no pudo haber sido la historia de la ilusión y la esencia del arte no puede ser la *mímesis*. No, porque somos iguales al final de la evolución como al principio y, por consecuencia, no hay ninguna evolución humana” (1986, 199).

reconocer que “éste *es* aquel” implica otra forma de significar y decir al ser, ya no como una verdad fáctica, sino como una particular forma de verdad *poética*.

Sobre el lugar de la *mímesis* después del fin del arte

Retomando la argumentación expuesta en *Después del fin del arte*, considero que pueden realizarse algunos señalamientos que vinculan las observaciones de Aristóteles y las que Danto ofrece allí sobre la *mímesis*. En este contexto, Danto reconoce que la *mímesis* recién se convirtió en un estilo más con el advenimiento del modernismo o, como él prefiere llamarla, la era de los manifiestos. Antes de ese momento, la *mímesis* era *el* estilo, el único posible en la medida en que designa “el conjunto de propiedades que comparten un *corpus* de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte” (2006, 68). La primera parte de esta caracterización acerca, a mi entender, la posición de Danto a la formulación de Aristóteles, en tanto ambos coinciden en ubicar a la *mímesis* como el rasgo común que comparten las distintas producciones artísticas. Sin embargo, luego de la conjunción adversativa, Danto parece no solo alejarse considerablemente de Aristóteles sino incluso incurrir en una contradicción.

El problema tiene su origen, a mi juicio, en el doble papel que Danto le otorga a la *mímesis* en la historia de los relatos legitimadores del arte occidental. Por un lado, la ubica como el estilo que durante siglos se impuso en la historia del arte. En tal sentido, afirma el autor, “se supuso que para ser una obra de arte (...) la obra *tenía que ser* mimética” (2006, 68, énfasis propio). Por otro lado, reconoce que la *mímesis* fue también “la respuesta filosófica habitual” a la pregunta qué es el arte. Ubicar a la *mímesis* como *la* definición filosófica del arte parece contradecir su propia caracterización del estilo artístico, pues ser el rasgo común a las distintas producciones artísticas es una condición necesaria pero no suficiente, según el propio Danto, para constituir un criterio definitorio de lo que se entiende por arte.

Al respecto, podría argüirse que se trata de dos niveles de análisis distintos, el de la historia del arte, en el que la *mímesis*, entendida como semejanza visual, se impuso como condición necesaria para la producción de las obras de arte y otro, el de la filosofía del arte, en el que la *mímesis* apareció sistemáticamente como la respuesta que distintos

filósofos ofrecieron a la pregunta acerca de qué es el arte.²¹ Este punto es el que, a mi entender, resulta más problemático. Al apelar a la *mímesis* como rasgo común del arte y como relato legitimador de su historia, Danto omite no solo la pluralidad de sentidos que el vocablo griego entraña, como ya señale anteriormente, sino también confunde las diversas variantes de la *mímesis* que se formularon a lo largo de la historia de dicha noción.

Aunque esta aclaración pueda resultar, a primera vista, una mera disquisición terminológica, considero que puede ser útil para pensar si es posible que la *mímesis* continúe cumpliendo algún papel en la producción del arte contemporáneo. A mi juicio, dilucidar la cuestión de la *mímesis*, frente a la afirmación de la caducidad de los relatos legitimadores del arte y la consecuente invalidación de las definiciones generales que se ofrecieron tradicionalmente, atañe al rol que la filosofía puede seguir desempeñando en este nuevo panorama del arte posthistórico. Si, como afirma Danto, la cuestión de la definición del arte ha estado en el aire desde que la filosofía se involucró con el arte,²² el punto a desentrañar es qué clase de relación se plantea en estos tiempos y frente a las nuevas formas de hacer arte.

Como ya mencioné previamente, la estrategia de Danto de otorgarle a la *mímesis* un lugar central en la historia del arte supone la asunción de una identificación de la *mímesis* con un paradigma que privilegió la verdad visual y la fidelidad con la realidad externa. Desde esta perspectiva, la novedad del arte contemporáneo radica en la ruptura con ese paradigma mimético, en el alejamiento y negación de ese relato en el que solo la *mímesis* era arte. En palabras de Danto, “la verdad remanente del nuevo arte había desmembrado los disfraces de la *mímesis*. (...) el nuevo arte llegó por sustracción, sustrayendo *mímesis*, o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser el objeto del arte” (2006, 79). Ahora bien, esta identificación de la *mímesis* con una idea de

²¹ Pese a que en la argumentación los dos niveles parecen caer en una especie de solapamiento, Danto los distingue claramente e, incluso, llega a admitir que “la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte” (2006, 47). De esta manera, el autor enfatiza la distancia que existe entre la tarea de los artistas y la de los filósofos, entre la práctica artística y la reflexión que ella suscita.

²² En su autobiografía intelectual, Danto afirma que la definición filosófica inicial a la pregunta acerca de la naturaleza del arte se encuentra en Platón y Aristóteles, quienes respondieron que el arte era imitación. Pero “esa no fue una respuesta tan útil como era de esperarse” (2013, 25)

fidelidad o imitación de la realidad solo da cuenta de una de las vertientes posibles de dicha noción.

Si se toma como referente, tal como hace Danto, a la concepción aristotélica, es posible afirmar que en dicha formulación la *mímesis* no entabla una relación con la verdad siguiendo un modelo de adecuación o copia. Aristóteles da lugar a una concepción de *mímesis* que implica la generación de condiciones internas a la producción mimética y la verdad deja de ser un referente externo al cual adecuarse para comenzar a ser el resultado de un trabajo mimético. Asimismo, cabe señalar que ni en dicha formulación, ni tampoco en la platónica, se encuentra una definición unívoca de *mímesis*, lo cual sin dudas problematiza la homogeneidad del relato legitimador que Danto pretende construir a partir del vocablo griego. Esta ausencia permite una pluralidad de sentidos de la *mímesis* que pone en cuestión la supuesta ruptura que el arte contemporáneo llevaría a cabo. En tal sentido, la pregunta que surge es con qué concepción de *mímesis* rompe el arte posthistórico y si es posible dicha ruptura.

Reflexiones finales

Considero que si se tiene en cuenta que, en la perspectiva aristotélica, la *mímesis* es entendida como una habilidad que promueve el aprendizaje y el razonamiento, es posible reubicar a la *mímesis* en este nuevo contexto como una herramienta para comprender la pluralidad inherente al arte posthistórico. Para Danto, solo frente a dicha pluralidad y ante la posibilidad de que cualquier cosa pueda convertirse una obra de arte, el arte puede ser pensado filosóficamente; o, como él mismo sugiere, solo en estas condiciones puede surgir una ‘verdadera filosofía general del arte’ como respuesta a la pregunta acerca de “¿qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con ‘arte después del fin del arte’ significó ‘tras el ascenso a la propia reflexión filosófica’?” (2006, 26)

Así, frente a tan inquietante pregunta, una respuesta que puede ensayarse viene de la mano de la *mímesis*. No ya como una respuesta sobre qué hacer ni cómo producir arte, sino como una vía posible para la crítica de esas producciones. Pues si lo que caracteriza a esta época es un profundo pluralismo y tolerancia, una de las tareas que le caben a la *mímesis*, como habilidad antropológica, es volver a unir los caminos con el arte y mostrar una vez más la vigencia de la filosofía para comprendernos. En este contexto de arte posthistórico, la *mímesis* encuentra un nuevo sentido; uno que hace posible el diálogo entre los

hacedores y los espectadores, uno en el que la experiencia del arte aun permite reconocernos.

Bibliografía

- Aristóteles (1970), *Metafísica*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos, Vol. I. y II.
- Aristóteles (1985), *Poética*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1994), *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Q. Racionero, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (2000), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de E. Lledó Iñigo, traducción y notas de J.Pallí Bonet, Madrid, Gredos.
- Aspe Armella, V. (1993), *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, FCE.
- Barbero, S. (2004), *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Bozal, V. (1987), *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor-La balsa de Medusa.
- Carrier, D. (1998), “Danto and His Critics: After the End of Art and Art History” en *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: “Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art” (Dec., 1998), pp. 1-16. Recuperado el 25 de marzo de 2014 de: <http://www.jstor.org/stable/2505392>
- Carrier, D. (2007), “How can art history use its history?” en *History and Theory*, Vol. 46 (October 2007), pp. 468-476. Recuperado el 25 de marzo de 2014 de: <http://www.jstor.org/stable/4502271>
- Carrol, N. (2013), “Danto, the end of art and the orientational narrative” en Auxier, R.E. and Hahn, L.E. (ed.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Southern Illinois University Carbondale, pp. 433-452.
- Danto, A.C. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.
- Danto, A.C. (2004), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Bs. As., Paidós.
- Danto, A.C. (2006), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Bs. As., Paidós.

- Danto, A.C. (2013), “My life as a philosopher. Intellectual Autobiography” en Auxier, R.E. and Hahn, L.E. (ed.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Southern Illinois University Carbondale, pp. 3-70.
- Eco, U., (1970), *La definición del arte*, Barcelona, ediciones Martinez Roca.
- Else, G. (1957), *Aristotle’s Poetics: The argument*, E.J.Brill, The Sate University of Iowa.
- Else, G. (1958), “‘Imitation’ in the Fifth Century” en *Classical Philology*, Vol. 53, N° 2, pp. 73-90.
- Else, G. (1986), *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Gadamer, H.-G. (1998), *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
- Guthrie, W. K. C. (1999), *Historia de la filosofía griega. Introducción a Aristóteles*, Vol. VI, Madrid, Gredos.
- Halliwell, S. (1990), “Aristotelian Mimesis Reevaluated” en *Journal of the History of Philosophy*, Año 28, Vol. 4 , pp. 487-510.
- Halliwell, S. (1998), *Aristotle’s Poetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2001), “Aristotelian mimesis and human understanding”, en Andersen, Ø. y Haarberg, J. (eds.). *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, Duckworth, pp. 87-107.
- Halliwell, S. (2002), *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, Princeton University press.
- Havelock, E. (1963), *Preface to Plato*, Harvard, Harvard University Press.
- Koller, H. (1954), *Die Mimesis in der Antike*, Bern.
- Lucas, D.W. (1968), *Aristotle Poetics*, introduction, commentary and appendixes, Oxford, Clarendon Press.
- Nagy, G. (1989), *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Novitz, D.; Davies, S. (2009), “Arthur Danto” en AA.VV. *A companion to Aesthetics* (2nd ed.), Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 226-229.
- Platón (1988), *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- Potolsky, M. (2006), *Mimesis*, New York & London, Routledge.

- Rodríguez Adrados, F. (1972), *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Barcelona, Planeta.
- Rorty, R., Schneewind, J. B., Skinner, Q. (eds.) (1984), *Philosophy in history. Essays on Essays in the Historiography of Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Santa cruz, M. I. (2003), “Filosofía o historia de la filosofía: una falsa disyuntiva” en Nudler, O., Naishtat, F. (eds.), *El filosofar hoy*, Bs. As., Biblos, pp. 139-148.
- Sörbom, G. (2002), “The Classical Concept of Mimesis” en Smith, P., Wilde, C. (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, pp. 19-28.
- Suñol, V. (2004), *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles* (tesis de grado), La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 26 de marzo de 2007 de <http://hdl.handle.net/10915/2806>
- Suñol, V. (2012), *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, La Plata, EDULP.
- Tatarkiewicz, W. (2001), *Historia de la estética. I: La estética antigua*, Madrid, Akal.
- Tatarkiewicz, W. (1997), *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Vasari, G. (1998), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Antología*, Madrid, Tecnos.
- Veloso, C. W. (2004), *Aristóteles Mimético*, São Paulo, Discurso Editorial.
- Vernant, J.-P., (2007), « Naissance d’images » *Œuvres complètes*, Vol. II, Paris, Editions du Seuil, pp. 1728-1751.

Recibido el 29 de agosto de 2014; aceptado el 08 de junio de 2015.