

COLECCIÓN FILOSOFÍA

Director

Pedro D. Karczmarczyk

Comité Académico

Samuel Cabanchik

(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Telma de Souza Birchall

(Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil)

María Cristina Di Gregori

(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ivan Domingues

(Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil)

Oscar Esquisabel

(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Leticia Minhot

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Dieter Misgeld

(Universidad de Toronto, Canadá)

Wilfredo Quezada Pulido

(Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Dante Ramaglia

(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

José Santos Herceg

(Universidad de Santiago de Chile, Chile)

MÁS ALLÁ DEL ARTE: MIMESIS EN ARISTÓTELES

Viviana Suñol

Presentación de David Konstan

APÉNDICE LA ACTUALIDAD FILOSÓFICA DE LA MIMESIS ARISTOTÉLICA

Desde mediados del siglo xx puede observarse una vuelta hacia la *Poética* a partir de un interés tanto histórico como crítico, uno de cuyos ejes se centró en el significado de *mimesis*. La causa principal que explica este fenómeno es el proceso que se inicia a principios del siglo xx en distintos países y que marca el advenimiento de la poética como disciplina teórica autónoma –independiente de las determinaciones de la retórica– y tendiente a buscar la especificidad del discurso literario. La poética había perdido su campo específico de estudio desde la Antigüedad latina debido a la primacía del interés retórico de persuadir al auditorio, en razón de lo cual dicha disciplina se redujo al estudio de las figuras estilísticas (Chichi-Suñol, 2008: 107; Boyd, 1985: 143-145). A pesar de la innegable dimensión de este proceso de reapropiación de la obra y de su concepto medular,¹ hay quienes, como Danto, lo atribuyen a un interés puramente histórico, carente de toda significación y actualidad filosófica y ven, consecuentemente, en la idea aristotélica de *mimesis* un mero vestigio del pasado clásico.

¹ Según estimaciones, durante el siglo xx se produjo en promedio una traducción inglesa de la *Poética* cada cuatro años. Cfr. Halliwell (2003: 304).

Aun cuando son incontestables la crisis del modelo de la representación y el avance del proclamado “fin del arte”, numerosos ejemplos atestiguan que los filósofos contemporáneos recurren al concepto aristotélico para resolver los problemas que hoy se plantean en la estética. En su consideración metodológica del estudio de la filosofía antigua, Wieland (1988) señala que la actualidad de un concepto no está dada solo por su permanencia como objeto de investigación histórica, sino también por sus posibles aportes a la elucidación de nuestros problemas.²

El propósito de este apéndice es, justamente, presentar algunos casos paradigmáticos que revelan la multiplicidad de actualizaciones a las que ha dado lugar la mimesis aristotélica, incluso en autores pertenecientes a corrientes teóricas contrapuestas.

Como criterio interno del carácter literario

En una conferencia dictada a fines de los años cincuenta en la Universidad de Harvard, Ingarden presenta un comentario a la *Poética* de Aristóteles, cuyo propósito es dilucidar si esta obra permite resolver los problemas que se plantean en la crítica contemporánea. Ingarden —quien fuera discípulo de Husserl y uno de los referentes del paradigma estético de la recepción— se pregunta si las teorías relativas a la obra de arte literaria, que en el período de entreguerras dominaron el escenario intelectual polaco, están presentes al menos de manera embrionaria en dicho tratado.³

En tal sentido, asegura que mediante el criterio de la imitación poética Aristóteles habría distinguido completamente las obras poéticas de las no poéticas, en particular de las científicas.⁴ La diferencia entre la creación de

las apariencias y la afirmación de ciertos hechos parece determinar la distinción entre el poeta y el historiador y, correlativamente, entre la poesía y la historia o cualquier obra científica en general. Según esta interpretación, para Aristóteles las obras poéticas no contendrían verdaderos juicios y los principios de composición tendrían una finalidad emocional: la producción de un efecto mayor en el espectador. El placer y el disfrute que derivan de la observación de los productos imitativos no son causados por el conocimiento de una realidad específica, sino por la imitación misma y —asegura— la naturaleza de tal experiencia no es intelectual. La obra literaria, al ser una imitación, no se ocupa de objetos reales, sino solamente de objetos que son imitaciones de ciertos objetos reales, y el placer singular de la tragedia solo parece comprensible por el hecho de que no percibimos objetos reales directamente, sino solo sus imitaciones, y de que somos conscientes de ello. El acto de conocimiento involucrado es sui generis, por cuanto no se dirige al mundo extraartístico. De ahí que Ingarden afirme que “cuando el objetivo último es la experiencia de placer, a partir del conocimiento particular de objetos representados en un cuadro o en el escenario o posiblemente en una obra poética no estamos tratando con una obra compuesta de juicios sino con poesía, una creación de orden completamente diferente” (1985: 66).⁵ Y, conforme a esta postura, intenta dilucidar cuál es la idea aristotélica de la relación entre los objetos representados en una obra poética y la realidad extralingüística, esto es, lo que verdaderamente Aristóteles quiere decir cuando habla de “imitar” (*mimēisthai*) e “imitación” (*mimesis*).

Aunque tradicionalmente se ha interpretado que el principio rector en la creación de la obra de arte debería ser el postulado de alcanzar la mayor

raría difiere esencialmente de otras producciones escritas. La resolución a estos problemas está determinada por la división que pueda establecerse entre una obra literaria de arte y otras clases de obras escritas. Por un lado, hay críticos que consideran que aquella provee al lector de cierta “verdad” por lo cual, las oraciones predicativas de un texto poético son consideradas juicios y, asimismo, los objetos representados en él son semejantes a la realidad que representan. Básicamente, en este grupo se encuentran todos aquellos que sostienen que la obra versa sobre objetos reales y que no hay diferencia entre ella y otra clase de obras escritas. Por otro lado, están quienes, como Ingarden, parten de la intrínseca diferencia entre las obras poéticas y otras obras escritas. Por ello, no consideran que las oraciones predicativas en tales obras sean juicios en sentido estricto, ni creen que estas deberían asemejarse a las realidades extraartísticas, ni tampoco atribuyen a la fidelidad un valor especial.

⁵ “when the ultimate aim is the experience of pleasure from a given particular cognition of objects represented ‘in a picture’ or ‘on stage’, or possibly in a poetic work, we are not dealing with a work composed of judgments, but with poetry, a creation of entirely different order”.

² Asimismo, Wieland (1988: 12) advierte sobre los peligros de una idea falsa y solo aparente de la actualidad de la filosofía antigua. Como ejemplo de una pseudoactualidad, refiere a la teoría atomística antigua que, al contrario de lo que usualmente se sostiene, no guarda una correspondencia significativa con la teoría moderna, pues el carácter hipotético de esta última se contraponen al intento de aquella por presentar una imagen verdadera de la realidad.

³ En esta presentación sumaria, Ingarden (1985: 45-46) recorre los principales lineamientos del formalismo, el objetivismo, la teoría de Kleiner y, finalmente, su propia teoría multiestrato y multifase de la obra literaria.

⁴ La aproximación de Ingarden (1985: 46-49) a la *Poética* parte de los cuatro núcleos que —a su juicio— conforman el eje de la discusión contemporánea: cuántos estratos tiene una obra literaria, cuál es su carácter estructural, cuál es su modo de existencia y si la obra lite-

correspondencia del objeto representado con el modelo, es decir, con algún objeto particular en la naturaleza, y que esta premisa del naturalismo gobernaría tanto al arte plástico como literario, el autor se pregunta si es justificable para el naturalismo invocar a Aristóteles y, especialmente, a su teoría de la imitación. El constante interés aristotélico por las conexiones particulares internas entre los elementos del mundo representado —trama, caracteres, etc.—, y no por la relación de este mundo y sus componentes con nada externo al mismo, le permiten concluir que en modo alguno *mimēsthai* significa “imitar lo más fielmente posible”. El método de mantener un retrato exacto no es una condición sine qua non para las obras artísticas, pues el propio Aristóteles admite que aun lo imposible y lo ilógico son permisibles en ellas.

Consecuentemente, Ingarden sostiene que el significado más probable de *mimesis* y *mimēsthai* reside: “en el arte de crear personas vivas en una obra, el arte de realizar un mundo creíble que aun siendo irreal, resulta en sí mismo casi real” (1985: 73).⁶ Si bien el material a partir del cual es creado este mundo autónomo puede ser tomado de lo real, y esta encarnación podría incluso ser semejante a la realidad extraartística, sin embargo, no es lo que determina que la obra sea poética. Asimismo, ello explicaría por qué Aristóteles prestó tan poca atención al método de producir semejanzas en una obra poética, pero dedicó tantos pasajes a los principios de la composición de la trama, la consonancia de la historia con sus caracteres, el arreglo de las partes de la tragedia con su estructura, esto es, a las cuestiones usualmente consideradas formales y que constituyen el fundamento de las impresiones en el lector. En definitiva, conforme a esta interpretación la actualidad de la noción aristotélica de mimesis en la reflexión estética contemporánea reside en que permite demarcar las obras literarias de arte respecto de otras formas de discurso escrito.⁷

⁶ “the art of creating *living-persons* in a work, the art of realizing a make believe world that, though actually unreal, itself become quasi-real”.

⁷ “it is certain, on the basis of the exposition made in this paper, that Aristotle saw the essential difference between a poetic work and non-artistic writing, such as history or natural science, and that one of the means of distinguishing between these works is that *mimesis* [...] is realized in the poetic work, and it is lacking in the non-poetic (scientific: e.g., history or natural science)” (Ingarden, 1985: 75).

Como conocimiento de la verdad

En distintos lugares de su obra, Gadamer se ocupa del concepto aristotélico de mimesis y, particularmente, de la actualidad que tiene en las distintas vertientes del arte. En *Verdad y método*, el concepto de mimesis desempeña un rol central en la descripción ontológica de la obra de arte.

El juego humano (*das Spiel*), en cuanto modo de ser propio de la obra de arte, alcanza su verdadera perfección cuando se transforma en una construcción, y solo mediante este giro alcanza su idealidad, puede ser pensado y entendido como él mismo. El juego se desprende así del hacer representativo de los jugadores y consiste en pura manifestación de lo que ellos juegan, por lo cual le conviene el carácter de obra (*érgon*), es decir, de construcción. La transformación no remite a un mero cambio cualitativo, en la medida en que no implica un simple desplazamiento a un mundo distinto. Lo representado en el juego del arte es una realidad superior, es lo verdadero, pues “la realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad” (Gadamer, 1993: 157).

El verdadero ser del juego del arte consiste precisamente en esta transformación del mundo que vivimos como propio en su esencia verdadera, permanente, universal y, por ende, repetible. En cuanto construcción, la obra de arte no remite a nada externo, sino que encuentra su patrón en sí misma y no admite ya ninguna comparación. La representación del mundo autónomo de la obra de arte supone un acto de conocimiento o, más precisamente, de reconocimiento, puesto que lo ya conocido es re-conocido bajo una nueva luz. En esta descripción ontológica de la obra de arte, el concepto de imitación solo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente este sentido cognitivo que existe originariamente en la imitación. El sentido cognitivo de la mimesis es, justamente, el reconocimiento mediante el cual lo conocido accede a su verdadero ser y se muestra como lo que es. El hecho de que lo representado exista ahí constituye la relación mímica original. Por razón de la representación, lo representado es elevado a su verdad y validez: “el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original” (Gadamer, 1993: 159).

El giro hacia la subjetividad que impuso la estética moderna, mediante el ascenso del concepto de “expresión” proveniente del arte musical, tornó inaplicable el concepto de “imitación”. A pesar de ello, la representación —asegura Gadamer— tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de

la obra de arte. En la relación mímica originaria lo representado está ahí en sí mismo, sin remitir a ningún arquetipo y, en tal sentido, no comporta un acto de diferenciación, sino de plena identificación. Pero este acto de identificación no se limita al simple reconocimiento de la verdad de lo representado en la representación, sino que es parte del proceso mediante el cual nos reconocemos a nosotros mismos.⁸

En definitiva, en esta descripción ontológica de la obra artística la noción de mimesis en su acepción originaria, es decir, cognitiva, corresponde a lo que el autor llama “la transformación de la realidad en su verdad”. En la reconstrucción de su sentido original, Gadamer (1986: 97) se apoya en el empleo aristotélico del concepto, puesto que asegura que, cuando este es correctamente entendido, tiene una validez elemental. Con el objeto de dilucidar su significación recurre al célebre pasaje de *Poét.* 4 en el que Aristóteles habla de mimesis como un impulso connatural común a hombres y animales, y cuyo placer surge del reconocimiento. El Estagirita se estaría refiriendo aquí a un sentido puramente descriptivo y cotidiano del reconocimiento, como es el caso del empleo del disfraz en los niños. A diferencia de la mimesis platónica que subraya la distancia ontológica entre lo representado y la representación,⁹ en Aristóteles se produce una inversión positiva de sentido, en la medida que “el reconocimiento es un acto de conocimiento de la verdad que ocurre a través de un acto de identificación en el que no diferenciamos entre la representación y lo representado” (Gadamer, 1986: 99).

La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente, y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente: la esencia real de la cosa, su universalidad.¹⁰ Asimismo, la doctrina aristotélica de la mimesis artística sugiere que toda forma de arte sirve para profundizar

⁸ Gadamer asegura que se trata de “la identificación, el horrible y abismal encuentro con nosotros mismos que anula todas las diferencias entre juego y realidad, apariencia y ser [...] la distancia entre espectador y jugador queda así superada igual que entre la representación y lo representado” (1985: 128).

⁹ Afirmación que el autor interpreta en un sentido dialéctico e irónico. Cfr. Gadamer (1985: 126-127).

¹⁰ Si bien Gadamer no se dedica a investigar los orígenes etimológicos de *mimesis*, en varias ocasiones se refiere a la interpretación cultural propuesta por Koller (1954).

el conocimiento de nosotros mismos y nuestra familiaridad con el mundo, sobre la base del sustrato de la tradición mítica. El concepto originario de mimesis, en su versión aristotélica, resulta –según Gadamer– válido incluso ante los desafíos que plantea el arte moderno, ya que es la categoría estética más universal y originaria.¹¹

Como punto de partida de una “nueva mimesis”

La revista *Renaissance* publica en 1985 un número enteramente dedicado a presentar una nueva perspectiva de la mimesis. En dicho volumen participan reconocidos eruditos cristianos como Wesley Trimp, John McCabe y Gerald Bruns, entre otros. John Boyd es el responsable del artículo titulado “A New Mimesis”, que encabeza ese volumen y en el cual establece los cimientos epistemológicos, ontológicos y metafísicos de esta nueva propuesta teórica en la crítica literaria.

Como acérrimo opositor a toda forma de idealismo filosófico, Boyd (1985: 138, 145) parte de una perspectiva realista, cuyas raíces antiguas se remontan al aristotelismo y a la más reciente tradición epistemológica neotomista encabezada por Joseph Maréchal. Según Boyd su propuesta no consiste en un nostálgico retorno a la mimesis de Aristóteles, sino en un desarrollo y en un enriquecimiento de la misma, en los cuales sus aspectos perennes –que han sido descuidados– se asimilen a los elementos contemporáneos. Básicamente, proclama la necesidad de una cooperación orgánica entre el realismo filosófico y la tradición crítica mimética, en la medida en que esta última ha olvidado

¹¹ En el ensayo “Arte e imitación”, Gadamer (1986: 101-104) se pregunta por la utilidad que los conceptos determinantes de la estética, universalmente aceptados, imitación, expresión y signo, tendrían en la comprensión de la naturaleza del arte pictórico contemporáneo. La inteligibilidad fragmentaria y el rechazo a la significación que impulsó la revolución de las artes plásticas a comienzos del siglo xx lo impulsan a procurar una comprensión más amplia y universal de la mimesis, que permita una visión más profunda del arte moderno. En tal sentido, recurre a la noción “pitagórica” de mimesis a través del testimonio de Aristóteles en su *Metaph.* I, 6 (987b 10-15). La mimesis revela el milagro del orden que llamamos cosmos (*kósmos*) y, por ende, parece ser lo suficientemente amplia para ayudar a comprender el fenómeno del arte moderno. La pérdida de la experiencia de lo irremplazable y de la presencia de las cosas en el mundo industrializado determinan que el orden del arte pictórico moderno no guarde ninguna semejanza con el orden ejemplar que antes se revelaba por la naturaleza y la estructura del cosmos. No obstante, aún hoy la obra de arte aparece como una garantía de orden ante la amenaza de disolución de la sociedad industrial moderna.

la importancia del arte para la vida humana llevando a un empobrecimiento de la subjetividad.

Partiendo de una interpretación cognitiva y metafísica de la mimesis aristotélica y combinándola con una doctrina cristiana de la existencia, Boyd concibe la poesía como una nueva mimesis del ser, en cuanto participa del principio de existencia compartido por todos los seres que comienza con Dios y que, análogamente, se extiende a todo lo existente. Según el propio autor declara, la novedad de su análisis reside en que

Puesto que todo conocimiento válido debe ser metafísicamente realista, tanto en sí mismo como juicio como en lo que dice y, por ende, participa en el principio de existencia, toda poesía y literatura —así como las otras artes— en su constitución última son miméticas. Esto es verdadero no meramente en la forma en que el arte representacional es mimético, y no simplemente en la manera en que Aristóteles y Coleridge vieron el arte como imitativo de la naturaleza; antes bien el arte es trascendentalmente imitativo del ser mismo. (1985: 156)¹²

El fin de la mimesis como relato legitimador en el arte posthistórico

A fines de los años ochenta, Danto proclama que el arte ha llegado a su fin y esta es la tesis central de su filosofía de la historia del arte. No obstante, Danto —que es uno de los representantes de la tradición ortodoxa de la filosofía analítica de la historia y que se opone a las filosofías sustantivas de la misma— advierte que esto no significa afirmar ni que el arte ha muerto ni que no habrá más arte, pues lo que ha llegado a su fin son los grandes relatos que definieron tanto al arte tradicional como, luego, al arte modernista. El arte contemporáneo o, más precisamente, el posthistórico —que es como prefiere denominarlo Danto (1999: 35)— no se permite más ser representado por relatos legitimadores, pues se trata de un arte profundamente pluralista y tolerante,

¹² "Since all valid knowledge must be metaphysically realistic, both in itself as a judgment and in what it says, and therefore participates in the principle of existence, all poetry and literature —and other arts as well— are in their ultimate constitution mimetic. This is true not merely in the way representational art is mimetic, nor simply in the manner Aristotle and Coleridge saw art as imitative to nature; rather, art is transcendently imitative of being itself".

que no excluye ninguna tradición ni práctica artística fuera del linde de la historia. Se trata de un momento artístico en el que no hay una estructura histórica objetiva que defina un estilo o quizás pueda decirse que se trata de una estructura en la que todo es posible: "esa es la condición objetiva del arte post-histórico, uno puede ser un expresionista abstracto o un artista pop o un realista o cualquier cosa" (Danto, 1999: 60).

De este modo, el arte llegó al final de su relato desde el interior de su propia historia cuando reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera en especial, pues no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Warhol y las cajas de Brillo del supermercado.¹³ En el arte posthistórico no resulta posible responder a la pregunta qué es arte mediante ejemplos visuales o experiencias perceptibles.¹⁴ A partir de los años setenta, los artistas forzaron los límites y demostraron que cualquier cosa podía ser arte, y solo entonces surgió la auténtica pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte y la filosofía del arte pudo, entonces, emanciparse del estilo.¹⁵ Únicamente cuando se alcanzó este grado de autoconciencia fue posible determinar que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico y se separaron el camino de la filosofía y el del arte. Los artistas se liberaron del legado de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno.

Hasta el segundo tercio del siglo XIX, con la aparición del modernismo en 1880, la mimesis era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte, y constituyó, desde Aristóteles, el paradigma que gobernó las artes visuales. La verdad visual, en cuanto principio crítico del paradigma mimético se impuso como imperativo estilístico del arte pictórico. El arte representacional era concebido como una búsqueda progresiva que apuntaba a mejorar las apariencias visuales y que procuraba aproximarse lo más posible a la realidad. La mimesis ha desempeñado un papel central en la historia

¹³ Danto (1999: 149) sostiene que la *Brillo Box* de Warhol de 1964 marca un momento histórico decisivo, ya que representa un verdadero desafío a toda la filosofía del arte. Esta obra plantea con agudeza el problema de la diferencia entre el arte y la realidad: qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales.

¹⁴ Al respecto, Presas afirma que "la pintura contemporánea es un ejemplo palpable de este carácter reflexivo del arte, hasta el punto que ya no se lo puede ver sin más, si no se va a ella preparado por el comentario que la explica o al menos, la ubica dentro de un contexto comprensible" (1997: 113-114).

¹⁵ Danto (1999:68) define al "estilo" como un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte.

del arte occidental ya que sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte representacional, es decir, a hacer representaciones cada vez más exactas.¹⁶ Pero el paradigma mimético era –a juicio de Danto– un paradigma ilusionista, a través del cual se pretendía encubrir la verdad. La mimesis era sinónimo de engaño, y Danto señala que “la semejanza mimética de los primeros pintores miméticos encubría lo que había realmente de verdadero, y que no obstante, la verdad remanente del nuevo arte (modernista) había desmembrado los disfraces de la mimesis. Fue así como el nuevo arte llegó por sustracción, sustituyendo mimesis o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser objeto del arte” (1999: 79). La mimesis como relato habría llegado a su fin con la emergencia del modernismo y cuando se descubrió que el cine era sobradamente mejor para retratar la realidad. En razón de esto, proclama la no actualidad de este concepto. Su interpretación en relación con la historia de la filosofía del arte y, en particular, con el concepto de mimesis es notoriamente simplista, pues circunscribe toda la historia de la mimesis al paradigma platónico de *Resp. X*. En tal sentido, afirma que se podría leer toda la historia del arte posterior como respuesta a la triple condena platónica 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 (Danto, 2002: 36). Asimismo, la idea de que solo en el siglo xx se produce una verdadera reflexión sobre la noción de mimesis es indudablemente exagerada, teniendo en cuenta que esta comienza en el período clásico mismo.¹⁷ Esta visión simplificada de la tradición mimética responde 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.

Como evidencian los ejemplos presentados en este apéndice, la mimesis aristotélica ha dado lugar a las más diversas reapropiaciones y parece ser un

¹⁶ Según este metarrelato, en la historia del arte occidental se reconocen dos grandes estructuras históricas objetivas antes de llegar al actual momento posthistórico. Han existido dos grandes relatos legitimadores en esta historia, con sus respectivos principios críticos y que el autor encuentra paradigmáticamente representados, por un lado, por Vasari con su definición del arte representacional y, por otro lado, por Greenberg como el gran hacedor del relato modernista.

¹⁷ Como señala Halliwell (2002: 369), es difícil pensar en alguien para quien la cuestión de la mimesis fuera más una cuestión de ideología que para el propio Platón, el gran iniciador del debate mimeticista.

concepto completamente distinto según se lo comprenda, por ejemplo, a la luz de las preocupaciones formales de Ingarden, de las inquietudes hermenéuticas de Gadamer, del interés de Boyd de construir en torno a ella una teoría crítica sustentada en una metafísica realista o a través de la tesis del fin del relato del arte proclamada por Danto. Frente a lo dicho por este último autor y desmintiendo la idea de su no actualidad, la crítica del arte no solo sigue requiriendo relatos legitimadores, sino que apela a las raíces del pensamiento griego clásico para elaborarlos. En modo alguno parece posible prescindir ni del vocabulario mimético ni de su historia cultural, puesto que, lejos de perder toda su extrañeza (Presas, 1997), la mimesis sigue siendo la principal herramienta conceptual por medio de la que aún hoy se intenta resolver los problemas capitales de la reflexión filosófica sobre el arte. En definitiva, en relación con la actualidad filosófica de la noción aristotélica de mimesis se puede concluir con Gadamer: “si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos de los griegos, es que no piensa en griego lo bastante” (1985: 128).