

SYNTHESIS

Synthesis

ISSN: 0328-1205

afgrieg@isis.unlp.edu.ar

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Brisson, Luc; Santa Cruz, María Isabel; Crespo, María Inés
La oposición phúsis/tékhne en Plotino
Synthesis, vol. 10, enero-diciembre, 2003, pp. 11-29
Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84615526002>

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

redalyc.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

La oposición *phúsis/tékhnē* en Plotino

LUC BRISSON

(traducción de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo)

RESUMEN

En Plotino no puede hablarse de «cambio de estética» ni aun de «estética», en el sentido en que este término refiere a diversas teorías que tratan de definir las condiciones de posibilidad de los juicios de valor sobre las obras de arte. El filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten forjó el término en el siglo XVIII, pero fue Kant quien, en su *Crítica del juicio*, dio a esta disciplina su orientación definitiva. En las *Enéadas* la cuestión de la belleza presenta una dimensión muy diferente. La belleza es la manifestación de la presencia de lo Inteligible en todo lo que le es inferior y la obra de arte no es sino una de las instancias de esta manifestación, quizá la menos elevada.

ABSTRACT

In Plotinus, one can speak neither of a «change in aesthetics» nor even of “aesthetics”, in the sense in which this term is related to the various theories that try to define the conditions of possibility of value-judgements on works of art. The term was coined in the 18th century by the German philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten, although it was Kant who, in his *Critique of the faculty of Judgement*, was to give this discipline its definitive orientation. In the *Enneads*, the question of beauty presents a wholly other dimension. Beauty is the manifestation of the presence of the Intelligible to all that is inferior to it, whereas the work of art is a mere instance of this manifestation, and perhaps not even the highest one.

PALABRAS CLAVE: Belleza, Estética, Obra de arte, Plotino, Platón, Estoicos
KEY WORDS: Beauty, Aesthetics, Work of art, Plotinus, Plato; the Stoics

Luc Brisson

Esta comunicación será decididamente crítica. Quisiera mostrar que no se puede hablar de cambio de estética en Plotino, pero tampoco siquiera de estética. Ello se debe a que las diversas teorías que se ocupan de definir los juicios de valor de los seres humanos sobre las obras de arte se reúnen bajo la denominación de “estética”. Fue el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten quien forjó este término en el siglo XVIII,¹ aun cuando será Kant, con su *Crítica del juicio*,² quien dará su orientación definitiva a esta disciplina, de cuya historia no me ocuparé aquí.

De Platón a Leibniz, hay varios textos que pueden ser incluidos en el marco de una reflexión sobre lo bello, pero no en el de una « estética » constituida como disciplina autónoma; es ésta una ausencia que tiene importantes consecuencias, y que se explica en un filósofo de la Antigüedad como Plotino por tres razones : 1) la belleza corresponde al ámbito de la naturaleza antes de manifestarse en el de la *tékhne*; 2) la *tékhne* designa un conjunto de actividades humanas, dispares a nuestros ojos; 3) la evaluación de la belleza manifestada por la obra de arte varía en función de los contextos y de los objetivos del filósofo que se tome en consideración.

1. Cómo se distinguen la *phúsis* y la *tékhne* en Plotino

Para comprender la posición de Plotino acerca de la belleza, hay que comenzar por preguntarse qué entiende por *phúsis*, término que habitualmente traducimos por «naturaleza», y que se opone a *tékhne*, término mucho más difícil de traducir en la medida en que incluye a la vez artes, oficios y hasta ciertas ciencias.

En el *Timeo*, Platón propone la primera y, en realidad, la única cosmología que, en la antigua Grecia, hace intervenir el trabajo manual. Es el demiurgo quien, los ojos fijos sobre las Formas, ordena un material librado al desorden para fabricar el mundo en el que vivimos; la acción de este demiurgo es evocada con la ayuda de términos que describen el trabajo del artesano y del artista. Cuando se pasa del ámbito del universo al de la ciudad, el trabajo del artesano y el del artista son directamente desvalorizados, porque sus productos se hallan en

¹ Baumgarten (1750-1758).

² Kant (1790) *Kritik der Urteilskraft*.

un tercer grado de alejamiento en el plano de la realidad. La Forma representa la realidad verdadera, y las cosas sensibles que participan de ella no son sino imágenes de esa realidad. Asimismo, el artesano y el artista, al imitar cosas sensibles con el fin de reproducirlas, fabrican una realidad de orden inferior, comparada con la de las cosas sensibles que fabrica el demiurgo. A esta crítica ontológica Platón agrega una crítica de orden político que desaparece por completo en Plotino: el artista modifica el comportamiento de sus destinatarios y en razón de ello debe estar sometido al filósofo que es el único que sabe a qué atenerse en ese ámbito.

En el contexto de una polémica que parece haberse originado en la antigua Academia, Aristóteles desarrolla contra el *Timeo* de Platón una crítica que de ahí en más será generalmente admitida en filosofía, incluso por los neoplatónicos.³ El mundo no es ya un objeto artificial, producido por un demiurgo, sino un ser natural que vive y posee en sí mismo el principio de su comportamiento. Ese principio interno, cuyo nombre es « naturaleza » (*phúsis*) (véase *Física* II 1, 192b1-24), puede considerarse desde el punto de vista de la forma y desde el punto de vista de la materia. Libre de toda contingencia y de toda intermitencia, la naturaleza procede con economía a la manera de un buen intendente, que, entre todo cuanto es posible, produce siempre lo mejor (*De Caelo* II 5, 288a2).

Los estoicos avanzarán aun más en esta dirección, proponiendo una visión grandiosa del universo como unidad divina, viviente, organizada de acuerdo con leyes racionales y gobernada en sus más mínimos detalles por la Providencia.⁴ En la base de su cosmología postulan los siguientes dos principios. Uno de ellos, cuya única capacidad es la de padecer, es la materia (*húle*), desprovista de toda determinación, de todo movimiento y de toda iniciativa; el otro posee la capacidad de actuar y aporta a la materia forma, cualidad y movimiento. Este segundo principio es la "razón" (*lógos*). Nada en este universo es «esto» o «aquello», ni siquiera puede llamárselo «esto» o «aquello», sin la presencia de ese principio independiente de la materia. En un contexto como este, el *lógos* puede recibir también el nombre de « dios », pues su acción hace de él en cierto modo el artesano del universo, pero un artesano cuyo arte consiste en todas las

³ Véase Pépin (1992: 503-506).

⁴ Estos pocos párrafos sobre los estoicos están inspirados en la esclarecedora presentación que hace de ellos Brunschwig (1987: 534, 548).

un tercer grado de alejamiento en el plano de la realidad. La Forma representa la realidad verdadera, y las cosas sensibles que participan de ella no son sino imágenes de esa realidad. Asimismo, el artesano y el artista, al imitar cosas sensibles con el fin de reproducirlas, fabrican una realidad de orden inferior, comparada con la de las cosas sensibles que fabrica el demiurgo. A esta crítica ontológica Platón agrega una crítica de orden político que desaparece por completo en Plotino: el artista modifica el comportamiento de sus destinatarios y en razón de ello debe estar sometido al filósofo que es el único que sabe a qué atenerse en ese ámbito.

En el contexto de una polémica que parece haberse originado en la antigua Academia, Aristóteles desarrolla contra el *Timeo* de Platón una crítica que de ahí en más será generalmente admitida en filosofía, incluso por los neoplatónicos.³ El mundo no es ya un objeto artificial, producido por un demiurgo, sino un ser natural que vive y posee en sí mismo el principio de su comportamiento. Ese principio interno, cuyo nombre es « naturaleza » (*phúsis*) (véase *Física* II 1, 192b1-24), puede considerarse desde el punto de vista de la forma y desde el punto de vista de la materia. Libre de toda contingencia y de toda intermitencia, la naturaleza procede con economía a la manera de un buen intendente, que, entre todo cuanto es posible, produce siempre lo mejor (*De Caelo* II 5, 288a2).

Los estoicos avanzarán aun más en esta dirección, proponiendo una visión grandiosa del universo como unidad divina, viviente, organizada de acuerdo con leyes racionales y gobernada en sus más mínimos detalles por la Providencia.⁴ En la base de su cosmología postulan los siguientes dos principios. Uno de ellos, cuya única capacidad es la de padecer, es la materia (*húle*), desprovista de toda determinación, de todo movimiento y de toda iniciativa; el otro posee la capacidad de actuar y aporta a la materia forma, cualidad y movimiento. Este segundo principio es la “razón” (*lógos*). Nada en este universo es «esto» o «aquello», ni siquiera puede llamárselo «esto» o «aquello», sin la presencia de ese principio independiente de la materia. En un contexto como este, el *lógos* puede recibir también el nombre de « dios », pues su acción hace de él en cierto modo el artesano del universo, pero un artesano cuyo arte consiste en todas las

³ Véase Pépin (1992: 503-506).

⁴ Estos pocos párrafos sobre los estoicos están inspirados en la esclarecedora presentación que hace de ellos Brunschwig (1987: 534-548).

Luc Brisson

producciones de la naturaleza. Extremando la exigencia de indeterminación de la materia, el estoicismo se ve forzado a reconocer únicamente en el *lógos* la causa de las características físicas más elementales, correspondientes a los cuatro elementos (fuego, aire, agua, tierra) y al resultado de su combinación en las cosas sensibles. Es por ello que puede hablarse de «corporalismo» o incluso de «materialismo» estoico: la acción del *lógos* sobre la materia y sobre los cuerpos es siempre una actividad material, corpórea.

Por lo demás, ese principio activo que es el *lógos* tiene también para los estoicos un nombre físico: «fuego». No se trata del fuego concreto, pero ese fuego reúne todos los poderes de éste. Es una energía, y los otros tres elementos (aire, agua, tierra) corresponden a los tres estados en los que también puede hallarse: gaseoso, líquido, sólido. Ese fuego que es el *lógos* identificado con dios puede aun concebirse como un soplo ígneo, el *pneûma* omnipresente. En todas las partes del mundo penetradas por ese *pneûma* y por él informadas, el fuego, que es cálido, se halla asociado a la expansión, y el aire, que es frío, se encuentra caracterizado por la contracción. Esta oscilación, que anima todos los cuerpos y asegura su cohesión, se denomina «tensión» (*tónos*), una tensión que se diversifica según las regiones del universo: toma el nombre de «constitución», de «disposición» o de «condición» (*héxis*) en los sólidos inanimados, de «crecimiento» (*phúsis*) en los vegetales y de «alma» (*psukhé*) en los seres vivos⁵. Pero, en todos los casos, su función consiste en unificar la totalidad de los cuerpos, entre ellos y especialmente el cuerpo del universo.

Frente a esta doctrina de enorme coherencia, Plotino expresa su fidelidad al platonismo articulando su pensamiento alrededor de tres «hipóstasis» (Uno, Intellecto / Inteligible, Alma hipóstasis), que, sin poseer nada corpóreo, representan sin embargo los niveles más elevados de la realidad. En razón de ello, ésta no puede reducirse a lo corpóreo como pretendían los estoicos.

Para situar el *lógos* en esta estructura y para comprender su función, es preciso traer a colación el Alma hipóstasis. Junto con el problema que plantea el origen del Alma, tratar de saber qué la distingue de lo Inteligible acarrea temibles dificultades. Mientras que el Intellecto es «uno y múltiple», el Alma es «múltiple y uno». En el Intellecto todo conocimiento es simultáneo e inmediato, mientras que en el Alma hay cambio (*metábasis*) de un elemento hacia otro, en tanto el

⁵ SVF II n° 1013 = Sextus Empiricus, *Adv. math.* IX 78.

razonamiento va de la premisa a la conclusión. El Intelecto se caracteriza por la eternidad, y el Alma, en cambio, se halla asociada al tiempo, que es engendrado simultáneamente con el Alma, situación paradójica, en la medida en que, a semejanza del Intelecto, el Alma es una realidad eterna. El Alma contiene, en sucesión y fragmentado, todo lo que se halla de modo simultáneo y compacto en el Intelecto, hecho que Plotino expresa hablando de «fórmulas racionales» (*lógoi*)⁶ que, en el Alma, equivalen a las Formas; dicho más claramente, los *lógoi* son las Formas en el nivel del Alma. El Alma depende causalmente del Intelecto, ya que es por intermedio del Intelecto que lo Uno produce el Alma, y el efecto es siempre diferente de la causa. Del mismo modo, el Intelecto que en cierto sentido es responsable de la producción del mundo sensible, no puede considerarse responsable del control que en éste ejerce el Alma.

En este punto, no se trata ya del Alma considerada como una hipóstasis, sino de las almas que se hallan en el mundo sensible, el Alma del mundo y las almas de los individuos.⁷ Pues, aun cuando Plotino insista sobre la unidad del Alma, el Alma del mundo y las de los individuos no son sino partes del Alma que se sitúa por encima de ellas; ellas son sus imágenes. El Alma del mundo difiere del alma del individuo en la medida en que el cuerpo que ella produce y anima es mejor que el cuerpo humano, y especialmente porque ella no encierra los problemas que perturban al alma de los hombres, e incluso a las de los animales, dado que Plotino, que cree en la metempsicosis,⁸ está también interesado en esas almas.

Por debajo de los cuerpos, cuyo fundamento constitutivo ella en cierto modo representa, se encuentra la materia, a propósito de la cual es imposible decir si emana de la parte inferior del alma o no.⁹

Admitiendo en este punto, sin discutir, las críticas de Aristóteles —que según él no se refieren al *Timeo* sino a una falsa interpretación del diálogo—, Plotino se aparta de la metáfora artificialista, aquella que Platón utiliza haciendo

⁶ Quiero traducir así *lógos* cuando no se trata de la facultad, sino de esa potencia que organiza lo sensible en los estoicos y en Plotino. Para una justificación, véase mi artículo (1999: 87-108).

⁷ En este grupo deben ubicarse las almas de los dioses, las de los demonios, las de los hombres, las de las animales e incluso las de las plantas.

⁸ Sobre el tema, véase Deuse (1983).

⁹ La controversia sobre esta cuestión persiste. O'Brien piensa que hay emanación de la materia y expresa vigorosamente su posición en dos libros (1991 y 1993). Narbonne sostiene una posición mucho más matizada

Luc Brisson

intervenir un demiurgo que fabrica las cosas sensibles manteniendo los ojos fijos sobre las formas inteligibles. Como no acepta la intervención de un demiurgo que trabaja a la manera de un artesano o de un artista, Plotino se ve llevado a conferir al Alma que anima el mundo la función de agente organizador de la materia que permite hacer aparecer los cuerpos. En este aspecto, parece inclinarse hacia el materialismo estoico. Pero, para no caer en una inmanencia absoluta que negaría la separación de lo Uno, del Intelecto y del Alma, es decir, de las tres hipóstasis, se esfuerza por poner de relieve la función del Intelecto y de lo Inteligible, mostrando que el Alma hipóstasis, con la que se relacionan el Alma del mundo y las almas individuales, no es el principio absoluto, sino que ella deriva de un principio superior, el Intelecto: el Intelecto puede ser considerado como un demiurgo que contempla lo Inteligible, pero sin deliberar ni trabajar.

Plotino (*Enn.* III 2 [47], 2.8-24) explica cómo nuestro universo es un ser vivo, compuesto de materia y de forma.¹⁰ Su existencia resulta del hecho de que la materia en su totalidad ha recibido la forma que prevalece en su organización. Pero, para organizar la materia por medio de las Formas, se necesita un agente. En el caso del universo, que no es un obra técnica resultante de un arte, sino un producto de la naturaleza, ese agente no es un artesano o un artista que delibera, que calcula y que trabaja, sino que es el alma quien informa la materia para producir los cuerpos, imponiendo a los cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra) la forma de su organización. En ese texto, hay una crítica indirecta de la producción artesanal y artística. Esta producción depende de una potencia que no se halla en el artesano o en el artista, sino fuera de él, en la medida en que este último debe aprender el arte o la técnica que practica; de ahí se sigue que, en esos ámbitos, la producción es contingente e intermitente. Por lo demás, tal producción implica un razonamiento, una deliberación. Por consiguiente, el objeto fabricado debe tener un origen en el tiempo y, en consecuencia, debe estar sometido a la destrucción. Pero en lo que concierne a la fabricación del universo, no pueden admitirse contingencia, generación y corrupción; ello explica el recurso a los *lógoi*.

Para llegar a organizar la materia, con el fin de producir el universo sensible, el Alma¹¹ incorpora la organización inteligible contemplándola. Pero

¹⁰ Los siguientes párrafos se inspiran en Moreau (1970: 37-45).

¹¹ El Alma hipóstasis en primer lugar, luego el Alma del mundo y finalmente todas las demás almas particulares.

esta conclusión ¿no supone que la producción natural, efectuada por el Alma, está sometida a las mismas condiciones que la producción artificial, como sucede en el *Timeo*? ¿No nos retrotrae al punto de vista artificialista, que Plotino quería evitar? ¿No se está asimilando la producción del Alma a la de un artesano o de un artista si se la obliga a mirar un modelo trascendente?

El artesano o el artista, en efecto, no podría imponer una forma a la materia sin haber concebido previamente esa forma, o más exactamente sin haberla recibido en su pensamiento. Ya que el plan concebido por el arquitecto no es una creación de su fantasía: responde a ciertas exigencias, se impone a su reflexión como una necesidad independiente de él. Insistir en el carácter separado de la organización inteligible, en la realidad de ese modelo, es reconocer la autoridad de tales exigencias. Pero si la organización y las formas inteligibles están fuera del pensamiento del artesano o del artista, si no es él su autor y si es preciso que las haya recibido, ¿están también fuera del Alma del mundo? ¿Por qué no sería ella el lugar de los inteligibles, por qué no los descubriría en sí misma? Obligarla a contemplar la organización inteligible en el Intelecto, a integrarlo, ¿no es disolver al Alma o, al menos, asimilarla al Intelecto,¹² hacer de ella su instrumento?¹³

A estas preguntas ha de responderse, ante todo, que no es necesario que el Alma perciba las Formas de las cosas en sí misma para que la producción natural se distinga de la de los artesanos o de la de los artistas. La acción organizadora del Alma, aun cuando suponga la contemplación de las Formas, conserva el privilegio de extenderse a la universalidad y de excluir por ello la deliberación y los cálculos requeridos para las obras particulares. Así, es fácil comprender por qué la organización inteligible, a la que se ajusta la actividad del Alma, no podría estar en ella misma, al menos del mismo modo. En efecto, es precisamente para preservar esta separación que interviene la noción de *lógos*. Ya que es por intermedio de los *lógoi* que el alma ejerce su segunda función, la de organización.

Releamos ese pasaje que explica cómo, según Plotino, es producido el universo:

¹² En *En.* II 9 [33], 1.56, se dice que el Alma intelige (*noet*), y en *En.* VI 9 [8], 5.11-12 que el Intelecto se halla dentro del Alma.

¹³ El Alma es a veces considerada como la *enérgeia* del Intelecto que representa la *ousía*. La *ousía* no puede hallarse fuera de su *enérgeia*.

[10] Él¹⁴ es ordenado en conformidad con la razón (*katà lógon*) por la potencia del Alma¹⁵ que posee, ella misma en su totalidad, el poder de ordenar de acuerdo con las fórmulas racionales (*katà lógous*), del mismo modo en que las fórmulas que se hallan en las simientes (*hoi en spérmasi lógoi*) modelan los seres vivos y les otorgan una forma, como si se tratara de microcosmos (*mikroùs kósmous*).¹⁶ En efecto, lo que entra en contacto con el Alma es producido conforme al modo que caracteriza naturalmente al ser del alma. Y el Alma produce sin conocimiento procedente del exterior,¹⁷ y sin esperar haber deliberado y examinado. [15] En efecto, en el caso contrario, produciría no de manera natural (*katà phúsin*), sino conforme a un arte adventicio (*kat' epaktòn tékhnen*). Pero el arte es posterior a la naturaleza,¹⁸ la imita produciendo imitaciones borrosas y sin fuerza, juguetes (*paígnia*)¹⁹ cualesquiera que no valen gran cosa, a pesar de todos los artificios de los que se sirve.²⁰ [20] El Alma, en cambio, por la potencia de su ser, es ama y señora²¹ de los cuerpos, de modo tal que ellos actúan y se comportan conforme a sus directivas, puesto que no tienen, al comienzo,²² el poder de oponerse a su voluntad.²³ Más tarde, sin duda, a menudo se obstaculizan los unos a los otros, y así quedan privados de alcanzar la forma apropiada a la que apunta la fórmula

¹⁴ El ámbito de la materia asimilado al de las tinieblas.

¹⁵ En la *En.* IV 3 [27], los capítulos 9 a 11 están consagrados al Alma del mundo como productora del universo; es por eso que escribo Alma con mayúscula. Los textos platónicos de referencia son el *Timeo* y el libro X de las *Leyes*.

¹⁶ Se trata de la oposición clásica entre *microcosmos* y *macrocosmos*.

¹⁷ En griego dice *epaktōi gnōmēi*: esta expresión debe ponerse en relación con lo que se dice en *En.* III 2 [47] 2.14. Véase también *En.* IV 4 [28], 9. 14 sq.; IV 8 [6], 8.15 y también Aristóteles, *Física* 199 b28.

¹⁸ Véase *En.* II 9 [33], V 8 [31], 1.33. En este punto Plotino se inspira en *Leyes* X 889a.

¹⁹ Puede tratarse del hombre asimilado por Platón a una marioneta (en *Leyes* 803c); véase *En.* III 2, 15.13, 54-56, 58; o, de un modo más general, de cosas que no son sino imitaciones (*En.* III 5, 1, 62; 6. 7. 23-24 y tal vez III 8, 5, 7).

²⁰ En la *editio maior*, H-S imprimen *eis eidōlon phúsin*, que se halla en todos los manuscritos y en la edición Perna, lo cual es intraducible. Al margen de la edición Perna, aparece *eis eidōlon phúsin*, corrección adoptada por todos los editores desde Creuzer: por lo demás Ficino traduce: *ad simulacra fingenda*, cf. IV 4, 31.7-8. Pero como señalan H.-S. en el aparato de la *editio maior*, bien podría pensarse también en *eis eidōlon phúseōs*, es decir «para imitar la naturaleza»; eso es, por otra parte, lo que imprimen en la *editio minor*. Frente a tanta incertidumbre, no traduzco este miembro de la frase, que nada agrega al razonamiento.

²¹ En griego, *kuría* designa a la ama de casa que manda sobre los esclavos.

²² En el caso del hombre, ni el feto, ni el recién nacido, ni el bebé y ni siquiera el niño pueden hacer algo contra la naturaleza.

²³ Sobre la voluntad de la Naturaleza, que es la parte inferior del Alma del mundo, cf. *Enn.* II 3 [52] 13, 9.

racional (*lógos*), esa que se halla en el mundo en pequeño.²⁴ [25] Pero allí, como la figura (*morphês*)²⁵ total del universo llega al ser, producida por el Alma, y las cosas que han llegado a ser poseen en su conjunto su ordenamiento, lo que ha llegado a ser sin deber nada al esfuerzo y sin encontrar obstáculos,²⁶ es bello. El Alma ha edificado en ese mundo²⁷ los santuarios de los dioses, las moradas de los hombres y el resto para las demás cosas. Ya que ¿qué debe proceder del Alma [30] sino aquello que ella tiene el poder de producir?

En efecto, al fuego corresponde volver calientes las cosas y a otra cosa corresponde el enfriarlas; pero el poder de producción²⁸ del alma es doble: uno permanece en ella mientras que el otro sale de ella para dirigirse hacia algo diferente. En las cosas que se hallan desprovistas de alma, uno permanece, por así decirlo, dormido en ellas, mientras que el otro que se ejerce sobre algo diferente consiste en el poder de volver semejante (al agente) a aquello que sufre (su influencia); sí, y hay algo que es común a todo cuanto existe: el [35] asemejar a sí mismo.²⁹ Pero la acción que ejerce el alma es algo en vigilia, tanto la que permanece en el interior de ella misma cuanto la que se ejerce sobre otra cosa.

Así, ella hace vivir a todas las demás cosas que, por sí mismas, no poseen la vida, y las hace vivir con una vida semejante a su propia vida. Luego, puesto que ella vive en la razón (*en lógoi*),³⁰ transmite al cuerpo una fórmula racional (*lógon*), que es una imagen (*eídolon*) de la que ella posee – y en efecto todo lo que ella da al cuerpo es también una imagen de la vida (*eídolon zoês*).³¹ También da al cuerpo todas las figuras (*morphás*) cuyas fórmulas racionales (*lógous*) posee; y ella posee las fórmulas racionales (*lógous*) que corresponden a los dioses y a todas las cosas. Es por ello que el mundo, también él, contiene todas las cosas. (*Enn.* IV 3 [27], 10.10-42)

²⁴ Interpreto así *en smikrôî*, sobre la base de lo que se dijo antes en la línea 13 (*mikroûs kósmous*).

²⁵ Por *morphê* debe entenderse el aspecto exterior del universo en general y del de todas las cosas particulares que encierra este universo.

²⁶ Simplemente porque no se trata de un producto del arte, que exige un esfuerzo y que choca con todo tipo de obstáculos.

²⁷ En griego se lee *en autôî* que debe hacer referencia al *tò genômenon* de la línea precedente; por eso traduzco «en el mundo».

²⁸ Hay indeterminación en el texto griego; yo preciso, entendiendo que se trata del *tò poieîn* de la línea 30.

²⁹ Se trata allí de una definición de la potencia (*dúnamis*).

³⁰ Ella vive en la razón, porque está siempre ligada al Intelecto, como se ve en *En.* VI 7 [38] 11.34 ss.

³¹ Véase *En.* VI 7 [38] 5.14.

Luc Brisson

Puede compararse el universo con una obra de arte, pero con una obra de arte que no sería producida desde afuera por un artesano o un artista, como si la hubiera hecho el demiurgo del *Timeo*, sino que es producida desde adentro por esta potencia organizadora que es la Naturaleza: es casi como si un trozo de mármol se diera a sí mismo la forma de la Venus de Milo.³²

Pero ¿qué es la Naturaleza? Es una potencia que corresponde a la parte inferior del Alma del mundo, la parte que entra en contacto con la materia. Y la organización a la que somete a la materia resulta de la acción de las fórmulas racionales que, en el Alma hipóstasis, corresponden a las formas inteligibles, y se hallan en estado de dispersión y no de simultaneidad como las formas inteligibles en el Intelecto. Y porque el Alma del mundo utiliza esas fórmulas racionales que se hallan en ella de un modo aun inferior, ella llega a organizar la materia de modo de hacer que todos los cuerpos lleguen a ser, tanto aquellos animados, como, por ejemplo, el caballo o el plátano, cuanto aquellos inanimados, por ejemplo, la piedra. Dentro de esta perspectiva, puede decirse que el universo sensible es una imagen de todas las fórmulas racionales que posee el Alma del mundo. En este nivel inferior, Plotino establece una distinción muy interesante entre la acción del alma en general y la del cuerpo. Una y otro tratan de volver semejantes a sí mismos a las demás realidades en función de las fórmulas racionales que cada uno encierra; pero mientras que el alma está siempre en vigilia, el cuerpo sólo lo está de modo intermitente. El leño no transmite calor sino cuando arde, mientras que el alma mantiene perpetuamente la vida en el viviente. Todo el interés de Plotino consiste en explicar cómo lo sensible está impregnado por lo inteligible que lo torna bello.

La oposición naturaleza (*phúsis*) / arte o técnica (*tékhnē*) impide de suyo a Plotino dar prioridad al producto técnico y a la obra de arte desde el punto de vista de la belleza, y ello por las siguientes cuatro razones. 1) Para Plotino el proceso que explica la constitución del universo es, por así decirlo, espontáneo, sin ninguna intervención de la deliberación, del razonamiento, del cálculo.³³ Por el contrario, el artista y el artesano son presa de la incertidumbre y necesitan reflexionar, lo cual equivale a una incapacidad de bastarse a sí mismo:

³² Véase SVF II, n° 1044 = Alejandro de Afrodisia, *De Mixt.*, p. 225.18 ss. Bruns.

³³ *En.*, IV 3 [27], 10.14-17 y 26-27; V 8 [31], 7.2-44 y 12.21-22; II 9 [33], 4.12-16 y 12.17-18; VI 7 [38], 1.28-43; III 2 [47] 1.1-19.

«pues tener necesidad del cálculo sería una disminución de la capacidad que tiene el Intelecto de bastarse a sí mismo; es como en el caso de las artes, donde el cálculo conviene a los artistas cuando se hallan en dificultad, mientras que en ausencia de dificultad el arte es el amo y cumple su obra.» (*Enn.*, IV 3 [27], 18.3-4) 2) El artesano y el artista dependen, para producir, de un conocimiento cuya adquisición viene de afuera y se caracteriza por la contingencia. 3) Los artistas se valen de sus manos y de instrumentos, lo que de todos modos implica que la naturaleza los ha precedido.³⁴ 4) Los objetos que producen, imitando a la naturaleza, carecen no sólo de vida sino aun de esa potencia (*dúnamis*) interna que hasta los objetos inanimados poseen.³⁵ Es por ello que Plotino habla de imitaciones borrosas y sin fuerza (*amudrà kai asthenê mimémata*) y las asimila a juguetes (*paígnia*), y esto a pesar de todos los artificios de los que se vale para fabricar ese tipo de objeto.

2. La *tékhne* en Plotino

Pero para comprender adecuadamente la oposición entre *phúsis* y *tékhne*, conviene determinar qué tipos de actividad designa Plotino con ese término. En las *Enéadas*, hallamos dos inventarios de las *tékhnai*.

En el primero, Plotino quien podría haberse inspirado en una lista preexistente,³⁶ probablemente de origen estoico,³⁷ clasifica las técnicas en función de su objeto:

¿Y qué ocurre con los objetos propios de las técnicas y con las técnicas? Absolutamente todas las técnicas que hacen intervenir la imitación –pintura, escultura, danza y mimo– y cuya composición, supongo, se realiza aquí abajo, puesto que ellas utilizan un modelo sensible, imitan formas [5] y movimientos y transponen las proporciones que aparecen a la vista, no sería conveniente referirlas allá arriba, si no en tanto están en el razonamiento humano. Pero, sin embargo, si hubiera cierta disposición que, a partir de la proporción de los vivientes individuales, pudiera examinar la proporción de los vivientes en general, ella

³⁴ *En.* IV, 10.16-17; V 8, 7.10-12, II 9, 12.17-18.

³⁵ Véase Porfirio en las *Sentencias*.

³⁶ Véase Luciano, *El parásito*, 1 et 4.

³⁷ Véase la definición dada en *SVF* II, p. 30. 94.8: definición atribuida también a Zenón *SVF* I, p. 21. 73.

Luc Brisson

sería una parte de la potencia que, también allá, examina y contempla la proporción que mantienen todas las cosas en [10] lo inteligible. Y otro tanto debe decirse de la música en su conjunto, que reflexiona sobre el ritmo y la armonía; ella funciona como la que reflexiona sobre el número inteligible. Por lo demás, todas las técnicas que producen objetos sensibles – por ejemplo la arquitectura y la carpintería –, en la medida en que ellas [15] se valen de las proporciones, deberían tomar sus principios de allá y de la reflexión de allá; pero como las mezclan con lo sensible, no pueden estar por entero allá; no están allí sino en la medida en que están en el hombre. Allá no hallaremos por cierto la agricultura, que contribuye a hacer crecer las plantas sensibles, ni la medicina, que estudia la salud de aquí abajo o que se ocupa de la fuerza y del [20] buen estado del cuerpo; pues allá hay otra potencia y otra salud, en virtud de las cuales todos los vivientes están tranquilos y sin necesidades. La retórica, la estrategia, la economía y la técnica regia, si ellas comunican la belleza a las acciones y contemplan la belleza inteligible, recibirán una parte de la ciencia de allá. La [25] geometría, que tiene que ver con objetos inteligibles, debe ubicarse allá; y asimismo el saber, que tiene que ver en el más alto grado, con la realidad misma. Esto es todo lo que había que decir sobre las técnicas y sobre los objetos producidos por las técnicas. (*Enn.* V 9 [5] 11)

Cinco tipos de *tékhnē* se mencionan en este texto. 1) Se trata, en primer lugar, de la que interviene en la pintura, la escultura,³⁸ la danza³⁹ y el mimo.⁴⁰ Es el nivel más bajo en la lista. Esas artes se limitan a imitar un modelo sensible sin que intervenga ningún elemento incorpóreo que permita un verdadero acercamiento a lo inteligible. 2) Por el contrario, la música, que hace intervenir el ritmo y la armonía, no presenta en sí misma ningún lazo con lo sensible, en lo que, sin embargo, se manifiesta. En última instancia, la música⁴¹ no es un arte, sino una ciencia. 3) La arquitectura y la carpintería se sitúan en un nivel intermedio. Si bien es cierto que su actividad es de orden sensible, al menos el artesano debe recurrir a la proporción que está más allá del mundo sensible y

³⁸ Las artes plásticas se citan a menudo a título de comparación: una estatua de bronce (II 5 [25], 1.10-34 y 2.1-15; IV 3 [27], 11.1-8; V 9 [5], 3.11-17; VI 3 [44], 22.1-12); pintor (III 2 [47], 11y 14.20-30; V 8 [31], 4.42-44; VI 2 [43], 1.23-25 y 22.35-42; VI 3 [44], 15.30-37).

³⁹ Danza (VI 3 [44], 22.1-12).

⁴⁰ Teatro (III 2 [47], 11).

⁴¹ Música (I 6 [1], 3.31-33; I 3 [20], 1.28-33; II 9 [33], 16.39-55; V 8 [31], 1.31-32).

corresponde a lo inteligible; en resumen, en los objetos producidos por esos oficios se manifiesta lo inteligible bajo el aspecto de la proporción. 4) La agricultura y la medicina se hallan en una posición similar, aunque tal vez inferior, dado que no producen nada; se limitan a favorecer o a modificar la acción de los *lógoi* que se manifiestan en la naturaleza. 5) La retórica, la estrategia, la economía y la técnica regia son también consideradas artes auxiliares, en la medida en que pueden comunicar la belleza a las acciones humanas, y, a condición de que contemplen la belleza inteligible, recibirán una parte de la ciencia de allá. 6) La geometría,⁴² por fin, aunque considerada como una *tékhne*, no parece apartarse del ámbito inteligible.

La disparidad que marca este primer inventario, de considerable extensión, lleva a concluir que, en última instancia, puede considerarse que el término *tékhne* indica la competencia. En el segundo inventario de las actividades llamadas *tékhne*, ya no se toma en cuenta el objeto de la actividad puesta en práctica, sino su resultado:

Los oficios que tienen que ver con la fabricación de casas y otros productos artificiales no van más allá de la fabricación de ese tipo de productos. Pero el arte de la medicina y de la agricultura y las artes de este tipo son auxiliares, es decir, ayudan a las cosas naturales a alcanzar un estado de conformidad con la naturaleza. La retórica, la música y todas las demás artes de seducción modifican el alma, sea para llevarla hacia lo mejor, sea para llevarla hacia lo peor. (*Enn.* IV 4 [28], 31.16-22)

En este texto hallamos otra ambigüedad asociada con el término *tékhne*. La *tékhne* es una actividad humana susceptible de producir no sólo objetos, sino también efectos. 1) Los oficios que tienen que ver con la fabricación de casas se definen por el objeto que se considera que ellos fabrican. 2) La medicina, la agricultura y las artes de este tipo se limitan a favorecer la actividad de la naturaleza y a corregirla si ella se topa con dificultades. 3) La retórica y la música (considerada aquí no como ciencia de la armonía, sino como manifestación sensible), son descriptas como instrumentos de seducción y sujetas a consideraciones de orden moral.⁴³

En las *Enéadas*, se hallan reunidos bajo el solo nombre de *tékhne*, además de ciertas actividades a las que consideramos ciencias, lo que designamos

⁴² Geometría (II 9 [33], 16.39-55).

⁴³ Estrictamente moral y no político como en Platón

Luc Brisson

como artes y oficios, sin que se otorgue preeminencia al arte por sobre el oficio. Podría explicarse esta posición por el hecho de que, en la Antigüedad, el producto contaba mucho más que el productor. De allí la posición social inferior del artista y el artesano, que quedaban subordinados al efecto o al objeto que producían.⁴⁴ A esto debe agregarse la existencia de una jerarquía en las actividades humanas, donde la contemplación ocupa el primer puesto.

La naturaleza es una contemplación silenciosa. Y los hombres, cuando en ellos se debilita la contemplación, pasan a la acción, que no es sino la sombra de la contemplación y de la razón.

En todas partes descubriremos que la fabricación (*poiésin*) y la acción (*prâxin*) son o un debilitamiento de la contemplación (*theorías*) o una consecuencia de la contemplación: un debilitamiento si nada puede tenerse después de lo que se ha hecho; una consecuencia si puede tenerse otro objeto de contemplación mejor que el que ha sido fabricado. En efecto, ¿quién, si es capaz de contemplar la realidad verdadera dará sus preferencias a la imagen de la realidad verdadera? Prueba de ello es que los niños menos dotados, los que son incapaces de instruirse y librarse a la contemplación, son los que se dedican a las artes y oficios y al comercio. (*Enn.*, III 8 [30], 4.40-47)

Para Plotino el arte forma parte de un vasto conjunto en el que se halla asociado con lo que ahora denominamos oficios y con ciertas actividades que consideramos como disciplinas científicas. No tiene pues ninguna autonomía. Y a Plotino le interesa ante todo la naturaleza del objeto o del efecto producido por la *tékhne* considerada.

3. Belleza y obra de arte en Plotino

Se entiende ahora mucho mejor las palabras de Plotino al negarse que se hiciera un retrato de él:

Soportar un pintor o un escultor le parecía tan indigno, que respondió a Amelio, quien le rogaba su autorización para que se hiciera un retrato: «no basta, pues, con llevar esta imagen⁴⁵ con la que nos ha rodeado la naturaleza»,

⁴⁴ Véase Vernant (1952) (1955) (1956) en (1965: 261-322).

⁴⁵ Adviértase que traduzco *eídon* por «imagen» y por «reflejo» como Jean Pépin, que lo justifica en una nota.

pese a lo cual se le seguía pidiendo que consintiera en dejar tras de sí una imagen de imagen, más durable, como si esta fuera en verdad una de las obras dignas de ser contempladas. (Porfirio, *VP* 1.4-9).

En el análisis muy detallado y sutil que propone de este pasaje, Jean PÉPIN⁴⁶ muestra sin dificultad hasta qué punto esta respuesta implica que se tiene en cuenta, en un segundo plano, una antropología determinada que se halla formulada en *Enn.*, VI 3 [44], 15.29-37 con el ejemplo de Sócrates. El Sócrates empírico no es sino una copia mediocre de la fórmula racional (*lógos*) de Sócrates, la que a su vez mantiene con la fórmula racional (*lógos*) de hombre una relación de modelo a imagen. En consecuencia, el retrato de Sócrates que representa al Sócrates empírico se halla en un cuarto nivel. Es sólo una imagen del Sócrates empírico, quien no es sino una imagen de la fórmula racional de Sócrates, la que a su vez es sólo una imagen de la fórmula racional de hombre; y entonces ese retrato no es sino una imagen de imagen. Adviértase que en esta anécdota no se hace ninguna mención de la belleza, aunque Porfirio nos diga, unas líneas más arriba, que quien debía hacer el retrato de Plotino, un tal Carterio, era «el mejor de los pintores de la época» (*VP* 1.11-12). Pero las *Enéadas* muestran otro modo de ver la obra de arte, que toma en cuenta la belleza y hace intervenir ya no lo sensible sino la fórmula racional.

Para orientar adecuadamente el debate, es preciso ponerse de acuerdo acerca de lo que Plotino entiende por «belleza». Negándose a situarse en un plano estrictamente sensible, rechaza la definición estoica de la belleza como el acuerdo armonioso de las partes entre sí (*Enn.* I 6 [1], 2), y refiere la belleza a la Forma correspondiente que se sitúa en lo inteligible y que se manifiesta en diferentes niveles en lo sensible. Es revelador que en el tratado *Sobre lo bello* (*Enn.* I 6 [1]), el primero que habría escrito, Plotino evoca sobre todo objetos naturales: el rostro humano, reflejo del alma (1.38, 3.16), el relámpago (1.34), la luz del sol (1.31), el oro (1.33), los colores puros (3.17), como consecuencia de su relación con el fuego (3.19-33). Hallamos apenas una alusión a una estatua bella (9.8-11) y la música se evoca tan sólo por el valor de los sonidos puros (1.34-36).

Lo que interesa a Plotino es pues la condición ontológica del producto de

⁴⁶ PÉPIN (1992: 301-334).

Luc Brisson

la obra de arte y no su belleza. No hay, para él, relación directa y exclusiva entre obra de arte y belleza. La belleza sensible de una obra de arte varía en función de su relación con la Belleza inteligible de la que participa. Y en este sentido debe interpretarse el pasaje en el que se ha querido ver un cambio de orientación en la evaluación que Potino hace de la obra de arte:⁴⁷

Evidentemente, la piedra que el arte ha llevado a la belleza de una forma es bella no por el hecho de ser piedra – pues otra piedra también sería bella de modo similar –, sino en virtud de la forma que el arte ha introducido. [15] Esta forma, entonces, la materia no la poseía, sino que estaba en el pensamiento del artista, aun antes de estar en la piedra; y estaba en el artista, no en tanto que éste tenía ojos o manos, sino porque participaba del arte. En el arte había, pues, esta belleza, de calidad muy superior; pues no es esta belleza, la que está en el arte, la que llegó a la piedra, [20] sino que esa belleza permanece (allá arriba), y del arte procede otra, menor que ella; y aun esta belleza de aquí no permaneció pura en la piedra, ni tan siquiera tal como lo quería el artista, sino sólo en la medida en que la piedra se ha borrado frente al arte. Y si el arte hace a su producción semejante a lo que él es y a lo que él posee – la hace bella en conformidad con la fórmula racional de lo que produce –, es bello en un grado más eminente y más verdadero porque tiene la belleza del arte, seguramente más eminente y más bella [25] que la que se encuentra en la cosa exterior. Pues cuanto más se ha extendido yendo hacia la materia, más se ha debilitado comparada con la que permanece en la unidad. Se aleja de sí mismo todo cuanto se dispersa, la fuerza en fuerza, el calor en calor, de modo general la potencia en potencia, la belleza [30] en belleza. Y el primer productor, sea el que fuere, tomado en sí mismo, debe ser superior al producto; pues no es la falta de música la que hace de alguien músico, sino la música, y la música en el mundo sensible procede de la que es anterior a él.

Si alguien desprecia las artes pretextando que producen imitando la naturaleza, hay que responderle ante todo que las cosas naturales imitan, también ellas, otros modelos. Luego ha de [35] saberse que las artes no imitan ingenuamente lo que se ve, sino que ascienden hasta las fórmulas racionales de

⁴⁷ Esta idea se remonta a Grabar (1945), en (1968: 15-29). Pero ya se había referido a esta idea Cochez (1913: 294-338, y 431-454); (1915: 165-192), y Krakowski (1929). En (1953) Eugénie De Keyser parece no pronunciarse sobre el tema.

La oposición phúsis/tékhne en Plotino

las que ha surgido la naturaleza. Y, además, que es a partir de sí mismos que operan y agregan muchas cosas en todos los casos en los que algo falta: es porque poseen la belleza: como el propio Fidias que hizo a su Zeus⁴⁸ sin tener en cuenta ningún modelo sensible, sino que lo tomó tal como sería [40] si Zeus consintiera en mostrarse ante sus ojos. (V 8 [31], 1.12-40).⁴⁹

La anécdota sobre el retrato de Plotino se deja fácilmente interpretar a la luz de un esquema simple que se integra perfectamente en la historia del platonismo. Las realidades que imita la naturaleza son los inteligibles; la naturaleza recibe de ellos las fórmulas racionales (*lógoi*) superiores a la materia, a las que se conforman las fórmulas racionales sumergidas en la materia. Y esas imágenes materiales son las que imita el pintor o el escultor. En el largo pasaje recién citado, el esquema es el mismo, pero el modo en que procede el escultor se comprende de un modo diferente al del pintor. Plotino acepta siempre la tesis según la cual las realidades que la naturaleza imita son los inteligibles; ella recibe de ellos las fórmulas racionales (*lógoi*) superiores a la materia, a las que se conforman las fórmulas racionales sumergidas en la materia. El escultor toma sus modelos ya no del mundo sensible, sino de las fórmulas racionales (*lógoi*) superiores.

No hay duda de que, aunque se mantenga el esquema general, la práctica del artista se describe de manera muy diferente. ¿Cómo explicar tal hecho? Se ha querido ver aquí el resultado de una evolución en el pensamiento de Plotino; con Jean Pépin, creo que no se trata de eso.⁵⁰ Me inclinaría más bien por una explicación contextual. En el tratado V 8 [31], Plotino trata de oponerse al desprecio de los gnósticos respecto del mundo sensible, mostrando, a través del *Fedro* y del *Banquete* 1) que la belleza y el orden que pueden observarse en este mundo, tanto en la naturaleza como en el arte, derivan directamente de lo Inteligible y 2) que lo Inteligible es accesible al Intelecto humano en un proceso no discursivo.

Si esto se admite, la comparación entre esos dos pasajes muestra ciertas diferencias importantes. 1) Los artistas no son los mismos. Fidias tiene una fabulosa reputación, mientras que Carterio no parece haber sido apreciado por Plotino, a pesar de lo que Porfirio dice de él. 2) Los temas no son los mismos.

⁴⁸ La imagen, al parecer, procede de Cicerón.

⁴⁹ N. del T.: la cita en el original francés reproduce la traducción de Jean Pépin.

⁵⁰ Discusión en Jean Pépin, *op. cit.*, pp. 319-322.

Luc Brisson

Zeus es un dios que el artista no puede representar directamente, ya que el cuerpo que teóricamente le pertenece no es perceptible por los sentidos; el artista debe tratar de representárselo ascendiendo a su *lógos* propio. Por el contrario, Plotino es un ser humano provisto de un cuerpo que de un modo u otro es producido por su alma, y ese es el cuerpo que el artista representará. 3) Las obras de arte no son las mismas. En un caso se trata de un retrato que por definición es una obra de ilusión, mientras que en otro se trata de una estatua que refiere a un objeto absolutamente real de tres dimensiones. 4) La función de la representación no es la misma. La estatua de Zeus es un objeto de culto cargado de un influjo religioso, al que el propio Plotino parece haber sido sensible. Por el contrario, el retrato de Plotino estaba destinado, al parecer, a servir de frontispicio de sus obras completas: se trata, pues, de una representación privada de toda vida.

Todas estas diferencias, desde mi punto de vista, no permiten concluir que haya habido un cambio de actitud de Plotino respecto de la obra de arte. Por una parte, Plotino agrupa bajo el vocablo *tékhne* una serie de actividades humanas, asociando artes, oficios e incluso ciencias, que no presentan otro rasgo en común más allá de la competencia. Además, la *tékhne* no se asocia ni primordial ni exclusivamente con la producción artística. Por fin, sea cual fuera la perspectiva elegida, la naturaleza precede siempre a la *tékhne*; la naturaleza es la única que posee una acción espontánea, continua y dispensadora de vida y de potencia.

Estoy convencido de que sólo quien no caiga en anacronismo, puede plantearle a Plotino las buenas preguntas que permitan comprender su obra. En efecto, el problema de la estética y del arte no adquiere sentido para nosotros sino después de Baumgarten, y especialmente después de Kant. Y para Plotino el problema de la belleza presenta una dimensión muy diferente. La belleza es, para él, manifestación de la presencia de lo Inteligible en todo lo que le es inferior, y la obra de arte no es sino una de las instancias de esta manifestación, quizás incluso la menos elevada.

Bibliografía

- Baumgarten, A. (1750-1758) *Aesthetica*, Frankfurt am Main, 2 vol.
Brisson (1999) "Logos et logoi chez Plotin. Leur nature et leur rôle", *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 8: 87-108.
Brunschwig, J. (1998²) *Philosophie Grecaue*. Premier cycle. Paris.

La oposición phúsis/tékhnē en Plotino

- Cochez, J. (1913) "L'esthétique de Plotin", *RNPh* 20: 294-338 y 431-454.
(1915) "L'esthétique de Plotin", *RNPh* 21: 165-192.
- De Keyser, E. (1953) *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Université de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 4^e série, Fascicule 7, Louvain.
- Deuse, W. (1983) *Untersuchungen zur mittelplatonischen und neuplatonischen Seelenlehre*, Wiesbaden.
- Grabar, A. (1945) "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale" en *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, t. I, Paris, 15-29.
- Kant, I. (1790) *Kritik der Urteilskraft*.
- Krakowski, E. (1929) *Une philosophie de l'amour et de la beauté, l'esthétique de Plotin et son influence*, Paris.
- Moreau, J. (1970) *Plotin ou la gloire de la philosophie antique*, Paris.
- Narbonne, J.M. (1993) *Plotin, Les deux matières (Ennéade II 4 [12])*, introd., texte grec, trad. et comm., *Histoire des Doctrines de l'Antiquité classique* 17, Paris.
- O'Brien, D. (1993) *Théodicée plotinienne et théodicée gnostique*, *Philosophia antiqua* 57, Leiden.
(1991) *Plotinus on the origin of matter. An exercise in the interpretation of the Enneads*, *Elenchos* supp. 22, Napoli.
- Pépin, J. (1992) "L'épisode du portrait de Plotin (VP 1.4-9)", en *Porphyre, La vie de Plotin II*, Paris: 301-334.
(1992) *Théologie cosmique et Théologie chrétienne*, Ambroise.
- Vernant, J. P. (1952) "Prométhée et la fonction technique", en (1955) "Travail et nature dans la Grèce ancienne" (1956) "Aspects psychologiques du travail dans la Grèce ancienne" en (1965) *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris.