

[En Inciarte, F., *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*, ed. L. Flamarique, Eunsa, Pamplona, 2004.]

ARTE Y REPUBLICANISMO (III)

Lo republicano no se toma aquí necesariamente como lo opuesto a lo monárquico. Si de una oposición se tratara, se trataría más bien de la oposición entre el republicanismo y el liberalismo. Esto ya se acerca mucho más al sentido en que tomo aquí la palabra “republicanismo”. La sociedad burguesa, en cuanto que es una sociedad liberal, no es una sociedad republicana. Más que “burguesa”, a la sociedad republicana habría que llamarla “sociedad civil”. El título de *societas civilis* corresponde a una figura histórica bien definida. Tanto antes como después del fin de la guerra fría, se habló mucho de ella, pero no exactamente en el mismo sentido en ambos casos. De un modo general, se puede decir que la *societas civilis* era al principio la sociedad previa a la oposición entre Estado y sociedad; aquélla en que el Estado, si es que existía en el sentido moderno de Estado soberano, no era en todo caso más que la autoorganización de la sociedad. La ausencia de un Estado soberano, más que por la ausencia de monopolio de poder coercitivo interno o externo, policial o militar, se caracteriza por la ausencia de monopolio del poder legislativo, o, mejor dicho, por la ausencia de poder legislativo sin más, es decir, de autonomía legislativa.

En otras palabras, no es sólo que la *societas civilis* fuera al principio republicana en el sentido antiburgués de la primacía del bien común sobre el bien particular. Es que en ella el bien común se entendía de un modo que trascendía el ámbito de la misma sociedad y de su autoorganización más o menos estatal. Por eso, la legislación, más que crear leyes, lo que hacía era aplicar otras dadas previamente. Y, así, el mismo poder legisla-

tivo era en realidad esencialmente judicial, por muy amplio que fuera el marco de aplicación de una ley, que, por no ser, a diferencia, por ejemplo, de la Tora, escrita, dejaba en principio margen a la interpretación o incluso, salvo en casos estrictamente penales, a la analogía.

Ya, pues, en el sentido de *societas civilis*, el republicanismo tiene una dimensión trascendente o, si se quiere, religiosa, de que la sociedad burguesa carece. Por eso, es significativo que los así llamados foros republicanos, que en la antigua República Democrática Alemana hicieron de motor intelectual de la oposición al régimen, surgieran en muchos casos alrededor de párrocos y parroquias, en su mayoría protestantes. Y no menos significativo es que muchos de ellos se opusieran a la unificación con la República Federal y que, una vez realizada esa unificación, fueran pronto barridos literalmente por los que querían, sobre todo, alcanzar un nivel de consumo occidental sin preocuparse del tipo de organización política. Es una actitud esta última, en efecto, más liberal-burguesa que republicana. Pero, ¿qué tiene que ver todo eso con el arte?

Fijémonos en un claro prototipo de republicanismo. Savonarola no era pastor protestante sino dominico católico. Pero su actitud frente al arte era por lo menos tan ambivalente como lo pudiera ser la de un pastor calvinista. ¿Quiere eso decir que, en el sentido en que lo estoy tomando aquí, el republicanismo es incompatible con el arte? Depende del tipo de arte de que se trate. Con seguridad, Savonarola no hubiera condenado en igual medida el arte de la escuela de Siena. Tampoco un pastor calvinista rechazaría todo tipo de arte sino sólo el de temática religiosa. Contra lo que Savonarola se rebelaba era más bien contra un arte que, aunque fuera de temática religiosa, en el fondo era un producto del lujo y la riqueza de una burguesía encumbrada. Las relaciones entre los Popolani y los Médicis, por una parte, y los artistas florentinos, por otra, es cuestión compleja que no nos puede ocupar aquí. Lo que importa ahora no es el detalle histórico¹, por importante que sea y es, sino la significación, digamos, filosófica. En este sentido, es significativo que el arte rechazado por Savonarola, independientemente de su temática, religiosa o no, era en su

misma esencia un arte afín al lujo y la riqueza, y, por lo mismo, capaz de debilitar los resortes tanto cívicos como religiosos del ciudadano de una auténtica *res publica*. Al contrario, por ejemplo, del arte bizantino, basado en lo que podríamos llamar principio de presencia, presentación o presentificación, ese otro arte estaba basado en el principio de pura representación. Sería, pensará alguno, forzar demasiado los términos decir que el primer tipo de arte, el bizantino, es más afín a la democracia directa que a la representativa. Porque, por una parte, no cabe duda de que el tipo de democracia que requiere la presencia, dentro de lo que cabe, constante de los ciudadanos en el proceso de decisión (pensemos en los frecuentes plebiscitos en los cantones suizos, ese *relictio* del pasado en nuestra época antirrepublicana) está más de acuerdo con los principios del republicanismo, mientras que la democracia meramente representativa, al dejar a la mayoría de los ciudadanos libres para seguir sus intereses privados durante la mayor parte del cuadrienio o quinquenio parlamentario, está más de acuerdo con los principios del liberalismo burgués. A pesar de ello, la objeción tiene algún viso de verosimilitud. Porque tal vez se pueda trazar, en efecto, un perfecto paralelismo entre el arte burgués y el liberalismo. En cambio, entre el arte de iconos y el republicanismismo el paralelismo ya no está de entrada tan claro. No parece fácil considerar ni al imperio bizantino ni al ruso-zarista como ejemplo de repúblicas. Sin embargo, la objeción no es válida. Aparte de otras razones más fundamentales, parte de un error de hecho, del supuesto hecho de que republicanismismo y democracia sean inseparables. Contra ese supuesto hecho habla un hecho incontrovertible: el máximo representante teórico del republicanismismo es Platón; pero de Platón no se puede decir que su corazón ardiera por la democracia.

El caso de Platón es tan significativo o más que el de Savonarola. Como ya dije, no es fácil de dar con la posición de los artistas florentinos de finales del *quattrocento* respecto a las facciones existentes en la ciudad. Algunos han visto, por ejemplo, a Botticelli más bien de la parte de los Popolani². Más importante es señalar que ya la misma existencia de fac-

ciones es tan opuesta a los principios republicanos como la de partidos políticos, sin los cuales la democracia liberal, por su parte, no podría funcionar. Para Platón, tan importante como eliminar el espíritu faccional o partidista es desterrar a los poetas y a los artistas de la ciudad. ¿Quiere decir que Platón se opusiera a todo tipo de arte? No. Platón dice bien claramente cuál es el tipo de arte que considera perjudicial para la república. Contra el arte egipcio, jeroglífico o hierático, al servicio de la arquitectura y, por supuesto, del culto, o contra el mismo arte primitivo griego, no tenía nada que objetar, como tampoco hubiera tenido en principio nada que objetar contra el arte de iconos si lo hubiera conocido. Lo que fustiga inexorablemente es el arte ilusionista, un arte que no pretende más que reproducir la realidad sensible y que, para conseguirlo, recurre a una serie de técnicas no muy diferentes de las que el arte renacentista, más o menos desde Giotto, empleó con éxito creciente para engañar al ojo que se quiera dejar engañar; técnicas que culminan en el perfecto dominio de la llamada perspectiva central, con la que el arte cristiano occidental llega a un punto de máximo distanciamiento respecto de sus propios orígenes cúltricos en el arte bizantino³. Es fácil de imaginar cómo Platón hubiera reaccionado contra esas técnicas de *trompe l'oeil*.

Contra lo que Platón se rebelaba era contra el arte clásico de la tragedia que se había ido separando también cada vez más de sus orígenes sacros en el culto de Dionisio, hasta terminar en puras representaciones teatrales. Y es significativo que fueran amigos y consejeros de Pericles tales como Anaxágoras y Demócrito (colegas, por decirlo así, del subjetivista y antropocentista Protágoras) los que, para dar más la sensación, por supuesto ficticia, de realidad en la tragedia teatral clásica, elaboraran técnicas de reproducción con perspectiva, paralelas a las que después desarrollarían los artistas del Renacimiento y del Barroco. Con uno de los teóricos más cualificados para hablar desde un punto de vista a la vez científico y "sacral" sobre el arte icónico, Pavel Florensky⁴, se puede comparar esa evolución, que ya en la Antigüedad clásica culmina en un teatro -para decirlo del modo más crasamente platónico posible-, de

bambalinas; se puede comparar esa evolución con la evolución que en la época, pongamos, entre Giotto y Savonarola vió nacer, fuera ya del recinto sacro de las catedrales, la reproducción puramente artística de los misterios sagrados. En ambos casos, el arte dejó de ser litúrgico para convertirse, a lo más, en religioso -y terminar a la larga en pura diversión, en *entertainment*.

Vamos a suponer que la imagen que he dado sea, en líneas generales, correcta. Aun entonces, se podría preguntar qué tiene que ver todo esto -salvo tal vez la palabra *entertainment*- con la actualidad. Una respuesta obvia sería aludir a la omnipresencia de los medios audiovisuales en la sociedad actual, sin excluir a la política. Al hilo de esa respuesta, se podría hacer ver hasta qué punto la actual situación en este campo no constituye sino una exacerbación de los principios puramente representativos, y no -por decirlo así- presentativos, principios, pues, imitativos e ilusionistas propios de todo arte figurativo, incluido el teatro, denunciados ya por Platón y, más tarde, por sus seguidores más o menos fieles, digamos, desde Savonarola hasta Rousseau. Por ese camino se podría llegar a justificar o, en su caso, a detraer (a detractar) actitudes prácticas y posiciones teóricas consideradas, según el punto de vista, como más o menos reaccionarias, posiciones que van desde la crítica más superficial de los *mass media* y fenómenos afines, a la crítica más sofisticada, como puede ser la que apela a la necesidad de *presencias reales*. Yo no voy a seguir ese camino. Voy, en cambio, a centrar mis observaciones en otro fenómeno que, a primera vista, es todo menos reaccionario aunque, bien mirado, podría ser más reaccionario de lo que parece. Me refiero al arte que, sin especificar más, podríamos llamar de vanguardia. Lo que me interesa ahora de ese arte es únicamente su reacción contra el principio que he llamado ilusionístico de representación o de representación ilusionística congruente o, por lo menos, convergente con el de la perspectiva central. En este sentido, para seguir con el paralelo con el que comenzamos, se podría decir que es un arte más republicano que liberal. Y puesto que, a diferencia del liberalismo, el republicanismo lo que intenta es volver a los

orígenes incorruptos de presencias reales y, en último término, sacras, *ridurre*, pues, para decirlo con Maquiavelo, *ai principii*, también el arte de vanguardia se podría considerar como reaccionario.

Un caso al efecto lo ha estudiado otro teórico ruso, esta vez actual. En su libro *Stalin, obra de arte total*,⁵ Boris Groys ha hecho ver la continuidad entre la primera vanguardia rusa que, ya antes de la revolución soviética, culmina en el cuadrado negro de Malevich, y el estalinismo. El ideal supremo de aquel arte de vanguardia era la unión de vida y arte. Y no otro era el ideal del estalinismo (de ahí el título de la obra de Groys): una presencia esta vez ya no tanto real como total. En este sentido, se podría decir que el totalitarismo es la perversión del republicanismo en su misma línea. Más ejemplos de perversión del republicanismo se podrían encontrar tanto en el fascismo como en el nacionalsocialismo y, en menor medida, en cualquier tipo de populismo, sea franquista, sea peronista o sea como sea. Pero no voy a entrar en ninguno de ellos. A cambio de eso, voy a intentar dar una interpretación de algunos aspectos del arte de vanguardia en la línea apuntada y que ahora podríamos llamar republicanismo trascendental o trascendente, quiero decir religioso y, tal vez, hasta sacro. Dadas las observaciones precedentes sobre el carácter de presencia y no de representación del arte icónico, esto tal vez no sorprenda tanto; ni tampoco que mi interpretación se oriente hacia la doctrina sobre la creación de Santo Tomás de Aquino.

Ya en el precursor inmediato de la pintura abstracta –un modo como otro cualquiera de desterrar el arte representativo– se dio un paso decisivo en dirección a la pura presencia; dirección que conduciría más tarde a fenómenos como el cubismo, el arte abstracto y los *objets trouvés*. Lo que Cézanne se propuso y, a su modo, consiguió, fue desterrar por lo menos la literatura de la pintura. Resulta difícil, si no imposible, imaginarse a un iconólogo o a un iconógrafo intentando descifrar lo que un cuadro de Cézanne significa. Cézanne no intentaba decir nada, sino sólo desvelar, hacer ver, lo visible, y nada más que eso. El tema, el sujeto, no es lo que cuenta. Sin embargo, Cézanne se quedó a medio camino. Ciertamente, en

ninguno de sus cuadros se ve que la montaña que tantas veces pintó se llamaba "Sainte Victoire". Eso, o se sabe o no se sabe, pero no se ve. Tampoco es que a Cézanne le preocupara el nombre, por más que, tal vez, le gustara como una especie de *omen* ("Sainte", "Victoire"); un *omen*, en todo caso, totalmente accidental. Eso, una montaña con un nombre determinado, no es lo que pintaba. El nombre no se ve. Sin embargo, montaña es montaña. Y "montaña" tampoco se ve; se sabe. Hay que saber un idioma para saberlo, para saber que eso es montaña. Tampoco ahí se da una presencia inmediata. Siempre se interpone algo presupuesto. Sea nombre o concepto, ese algo es algo, es ya algo, algo que ya ha estado ahí de antemano y que, además, se tiene que saber de antemano, porque si no, no se ve. Con explícita referencia a Santo Tomás⁶. Los iconólogos dicen que el sentido espiritual se presta más a malentendidos que el literal. Uno puede confundir ésta con aquella montaña, como puede confundir una montaña con otra cosa. La pintura abstracta va más allá en el camino de la literalidad, que aquí no quiere decir más que inmediatez. Sí, también un cuadrado negro es algo. Pero, por lo menos, no es un cuadro, una imagen de algo que se pueda tomar por otra cosa que lo que es. Es, más bien, una imagen de nada. No representa nada, a no ser la nada, es decir: no algo. En todo caso, lo que la pintura abstracta representa es algo que no es nada; algo que de suyo es nada. Y eso es precisamente la creación. No la creación activa, sino la creación pasiva, que no es de suyo nada; ni tan siquiera algo que reciba ese acto. Porque lo que la creación activa comunica, dice Santo Tomás, es el ser, y el ser no presupone nada que lo pueda recibir, es todo lo que, lo que sea, es. El ser creado es todo lo que la creación crea y fuera de eso no hay en la creación nada. El ser (de lo) creado es ser-creado.

La creación, activa o pasiva, del ser a partir de la nada y la creación artística, también activa o pasivamente considerada, coinciden por lo menos en una cosa, en lo originario. Esto no lo niega ni el deconstructivismo posmoderno, que no es que niegue que creación sea originalidad o, en este sentido, originalidad, inmediatez, sino más bien que pueda

haber creación sin más y, por consiguiente, originalidad, originalidad e inmediatez. Para el deconstructivismo, todo es pura representación, copia; todo es signo, entendiendo por signo no signo formal, como dirían los tomistas, sino signo instrumental, signo de otro signo y así sucesivamente sin que se conozca ninguno de ellos de una manera inmediata. En este sentido, el deconstructivismo postmoderno no ha hecho más que llevar a concepto nuestro tiempo, que es lo que según Hegel hace siempre la filosofía. Como nos recuerda el autor que tal vez más haya insistido en el carácter filosófico del arte actual, me refiero a Arthur C. Danto⁷, ya Panofsky interpretó el arte abstracto como una reacción a la marcha triunfal de la imagen meramente reproductiva desde la aparición de la fotografía y del cine. Ese triunfo representa de hecho una nueva derrota del republicanismo, la imposibilidad cada vez más patente de volver a los orígenes.

El arte de vanguardia, que empezó como una protesta a la sociedad burguesa, desde entonces ha pasado por muchas fases más o menos contradictorias. Sin embargo, a pesar de su paradójica musealización y consiguiente comercialización, no puede del todo renegar de sus orígenes. Por instrumentalizada o corrompida que sea o pueda ser, en su búsqueda del origen sigue estando en las antípodas de la burguesía liberal, que en nuestra misma sociedad democrática de masas es la que ha triunfado en toda la línea.

Con todo esto no quiero decir ni que la ideología del arte abstracto sea republicana ni que el republicanismo sea incorruptible. En el plano histórico, el terreno, como ya indiqué, es más que inseguro. Últimamente se ha llegado incluso a negar la misma existencia de lo que desde Chicago Hans Baron llamó "*civic humanism*" y él mismo ya antes había llamado "*Bürgerhumanismus*"⁸. En alemán "*Bürger*" puede significar las dos cosas, el burgués liberal (el "*Bourgeois*") y el ciudadano republicano. Al hablar de Leonardo Bruni, de Maquiavelo y tantos otros cuyo rastro llega hasta la Revolución Francesa y aún más allá de ella, Hans Baron pensaba en el ciudadano republicano. Pero, como la "*Whig Interpretation of History*"

puso de relieve ya desde Macaulay, para el mismo Maquiavelo el ideal de virtud republicana era un anacronismo en una sociedad cuya prosperidad hace imprescindible una estricta división de funciones y donde la salud pública parece que haya que buscarla más bien por la vía de la corrupción privada que de la virtud política o ciudadana. E historiadores posteriores a Baron, incluso discípulos suyos⁹, ven la misma postura anti-republicana ya en Leonardo Bruni. Una sociedad próspera, sea la Florencia medicea, la Inglaterra del XVIII y XIX o el primer mundo del XX, más que el antiarte de la abstracción, lo que pide es el arte de la representación, en lo posible teatral, y, mejor todavía, cinematográfico. Insisto, pues, que mi interpretación es puramente filosófica; y añado que el método que sigo es, para decirlo con Max Weber, "idealtípico" y, para decirlo con la escolástica, de distinciones que, aunque *cum fundamento in re*, sólo valen en la abstracción científica (*distinctiones rationis ratiocinatae*). Una vez adelantadas estas cautelas, podemos volver a la teoría de la creación.

La creación en el arte abstracto es impersonal. No sólo que ahí no se representa nada, y que lo poco que ahí aparece nunca coincide con algo por lo que se lo pudiera tomar. Eso mismo hace también de la autoría algo casual. Pensemos en los trabajos de Morris Louis. Ya sólo que nadie, ni su mujer, viera nunca cómo pintaba en un apartamento de dimensiones desproporcionadamente pequeñas para el tamaño de sus obras es significativo; como también lo es que, en realidad, no pintaba sino que dejaba que la pintura, muy diluida, resbalara por el lienzo, con lo que el color parece surgir de él. En este punto, sí caben semejanzas con la postmodernidad, que también termina con el autor: el autor de la postmodernidad no es creador y por eso no es autor; el de un arte no figurativo no es que no sea autor por no aceptar el concepto de creación sino más bien por no encerrarse en sí mismo sino abrirse a lo que es; lo cual, en cuanto que es sólo algo, esto o lo otro, no es, por otra parte, repito, nada. Mi insistencia en el concepto de creación no tiene, pues, necesariamente que ver con la originalidad de un artista determinado. Ése es más bien un ideal burgués. Ya en la creación del mundo, lo que se creó no fue esto o lo

otro, sino todo, el ser sin más. Eso, prescindiendo de la creación de las almas individuales; porque, como bien subrayó Rousseau, en el cristianismo sí hay un elemento individual que le hace incompatible con un puro republicanismo y, en ese sentido, inmune a perversiones totalitarias sean de tipo rousseauiano, marxista o estalinista. Prescindiendo, como digo, de la creación de almas individuales (y aun en ella, pero no me voy a detener en el asunto) la pintura abstracta presenta la misma dimensión de totalidad. Ya lo dijimos a propósito de Malevich y su cuadrado negro. Lo que aparece ahí no cuenta, es más bien nada que algo. No es tanto que lo que ahí aparece proceda de la nada como que es en sí mismo, en lo que es, nada. El paralelo con la doctrina de la llamada *creatio passiva* es importante. En realidad, no hay *creatio passiva*, como si algo recibiera algo, el ser. Lo que hay es la creación pasivamente considerada. Porque lo que se llama *creatio passiva*, el mundo, es eminentemente activo. Si la nada estuviera fuera de la creación pasivamente considerada, entonces ésta sería realmente pasiva. Pero la nada no es nada que, después de la creación, quedara atrás. Eso no sería sino un modo más de hipostatizar la nada. La nada no quedó en aquel entonces, o en aquel ahora, atrás, sino que la creación, precisamente por ser de la nada, es decir por ser, pasivamente considerada, eso, nada, tiene que superar la nada continuamente, esto es, tiene que superarse continuamente a sí misma. Y esto significa que tiene que asimilarse continuamente a Dios, puesto que, como Dios es lo único que es de suyo y la nada, en cambio, igual que el mundo de suyo, no es nada, si la creación no se asimilara continuamente a Dios, dejaría de ser; en el momento en que dejara de asimilarse al ser, dejaría de ser. Eso es lo que, siguiendo a Santo Tomás, se ha llamado *participatio per assimilationem*¹⁰. Y eso es lo que, en el mismo Santo Tomás, significa que el mundo es una semejanza (*similitudo*) de Dios. Ser semejanza de Dios no quiere decir que entre el mundo y Dios haya nada semejante, por ejemplo el ser. El mundo es semejanza de Dios sin que entre los dos se dé semejanza alguna, por lo menos mutua. Antes de ver más detenidamente lo que esto

significa, vamos a ver lo que eso tiene que ver con el arte de lo que he llamado republicanism trascendente o religioso.

Prescindiendo de la ideología particular de los representantes del arte abstracto, lo que éste hace presente es la estructura que acabamos de indicar de una *similitudo* que no tiene por qué ser *similis*, de una semejanza no semejante. Pensemos otra vez en Malevich. Como se sabe por sus escritos, editados en inglés en Dinamarca¹¹, Malevich se había ocupado intensamente de Platón. Y la estructura de una *similitudo*, que, sin embargo, no es *similis*, ya se da en Platón, como después se daría en Aristóteles, de quien Santo Tomás la recibiría. Pero lo que caracteriza especialmente a Platón en la cuestión que nos ocupa, a diferencia de Aristóteles, es su cercanía a la doctrina de la creación; no de la creación en el tiempo, frase que no tiene ningún sentido, sino de la creación del tiempo, que significa de la creación sin más. El tiempo es para Platón la imagen móvil de la eternidad, igual que el mundo es para él la imagen de las ideas. La palabra traducida aquí por "imagen" corresponde al griego "eikós", de donde viene "icono". La única vez que el original perdido del cuadrado negro de Malevich probablemente se llegó a exponer, en el Berlín de la República de Weimar, estaba colocado en un ángulo de la sala a modo de icono. Y aunque la ortodoxia ruso-bizantina rechace el arte de vanguardia, que le parece, probablemente con razón, no menos desacralizado que el representacional de occidente, el arte de vanguardia, por lo menos, es tan poco representacional como el de los iconos, el cual, como es sabido, constituye una de sus fuentes más directas de inspiración. En este punto, se trata aquí, como en el del mundo como imagen de Dios, de un caso de semejanza no mutua. En otro punto, la semejanza entre ambos (el arte de iconos y el de vanguardia) es incluso mutua: en el sentido de no operar ninguno de los dos con representaciones o semejanzas mutuas, sino, en todo caso, con semejanzas no mutuas, con *similitudines* que no son *similes*. Ni un icono ni (para decirlo *pars pro toto*) un cuadrado negro, son representaciones de nada en el sentido de que se parezcan a Dios (prescindiendo ahora de la cuestión de la encarnación) o a alguna otra cosa, a

algo. No se parecen a nada. Y, sin embargo, hacen presente a lo que, por no parecerse a ello, no lo representan. Es precisamente en este sentido en el que se puede hablar de la creación como icono o *similitudo Dei*.

El icono es una presencia real de lo divino como lo es el mundo en cuanto asimilación activa a Dios. Pero el icono no reproduce a Dios, o no lo representa, porque Dios es irreproducible e irrepresentable. Dios es invisible, y el icono es visible; por tanto, no se parecen en nada. Y, sin embargo, el icono lo hace presente. ¿Cómo lo hace presente? Como lo hace el mundo visible. ¿Y cómo lo hace el mundo visible? No en cuanto que es visible, sino, como ya indicamos, en cuanto que *es*, esto es en cuanto que es de la nada o creado. Aquí el “de” en “de la nada”, “*ex nihilo*” tiene una significación posesiva. Lo que el mundo posee de suyo, lo propio del mundo, es la nada. Lo que es, es sólo de Dios. Esta vez, en cambio, el “de” (en “de Dios”) no es posesivo. No es que Dios dé algo de sí. Eso sería emanación. En la creación, Dios no da nada de sí; da sin más, en todo caso da de la nada. Lo que da es la misma creación, la cual, por eso, no es de suyo nada. Y, por eso también, la creación hace presente a Dios; no representándolo, cosa imposible, sino siendo. Aquí, el arte abstracto puede seguir sirviéndonos de ayuda.

¿Qué es lo que representa el arte abstracto? Nada. Y, sin embargo, el arte abstracto hace presente algo, como lo hace el arte icónico; el cual, por eso, no es que sea puramente religioso, como lo pueda ser el arte representacional por su temática, sino que es sacro. El arte abstracto no pretende probablemente ser sacro, ni, que yo sepa, lo es. Y, sin embargo, como reflexión sobre el arte que en muchos casos es, puede hacer ver el carácter sacro, es decir, creado, del mundo mejor que tantas representaciones alegóricas¹². En este sentido, no es que ese arte pretenda decir, como éstas, lo que es la creación representándola alegóricamente o del modo que sea, sino que, en todo caso, es una alegoría de la creación como ésta lo es de Dios. Todo ello, repito, sin reproducir semejanzas no existentes sino siendo esa misma semejanza. Tales semejanzas son *eikónes*, iconos, pero no *éidola*, ídolos o simulacros. Las esculturas, por ejemplo, son

ídolos o simulacros. El Antiguo Testamento (Éxodo, Deuteronomio, Jeremías, etc.) las rechaza como tales.

Tomemos, para poner un ejemplo de otro tipo, una obra de la primera época de Frank Stella. Frank Stella no es sólo artista, sino también historiador del arte. En las épocas posteriores tal vez hiciera uso, y abundante, de la literatura, que también parece conocer bien; por ejemplo, la de su colega como crítico de arte Diderot. En cambio, en la primera época de su obra artística no hacía tal uso de sus conocimientos literarios o de sus conocimientos de la historia del arte –a no ser, me refiero a éstos últimos, de una manera negativa. En efecto, lo que representan sus “*shaped canvases*”, si es que representan algo, es la destrucción de la historia del arte ilusionista. Ya el título “*shaped canvas*”¹³ es significativo. La forma del cuadro se distingue normalmente de su contenido. El contenido está en el lienzo, la forma lo enmarca. La etiqueta “lienzo formado” (como, no muy elegantemente, podríamos traducir “*shaped canvas*”) indica que no se da tal distinción entre forma y contenido; que la forma, el marco, no hace más que seguir al contenido, como, por ejemplo, en la sombra de perfiles humanos proyectados sobre una superficie recortada a tijera. El marco es aquí lo enmarcado, es decir no es marco. Y el contenido tampoco se distingue de la forma, y al no estar contenido por la forma como por su continente, no es contenido. En el “*shaped canvas*”, todo lo que se podría tomar por algo, por lo que uno espera según los patrones convencionales del arte, no es, sólo lo parece. Esa expectativa es la ilusión que hay que destruir: que lo que no es parezca ser. Dentro ya del cuadro que no es cuadro, es decir, en el contenido que no es contenido, se lleva a cabo la misma destrucción. Dentro del cuadro, la pintura ilusionística da la sensación de profundidad donde no la hay. El modo como Stella termina con esa sensación, con esa otra expectativa, sería más trabajoso de describir. Pero el resultado es también ahí, como en otros detalles que igualmente me salto, el mismo: lo que sólo parece ser queda reducido a su condición originaria, a nada. ¿Y qué es lo que queda? La tensión entre ser y nada propia de la creación hecha presencia visible, pura presencia sin resto de

representación. La destrucción operada aquí es distinta de la del deconstructivismo. Este último no lleva a nada originario; el arte abstracto, en cuanto que no es imagen de nada, en cambio, sí, si puede llevar a algo originario. Y por eso tales obras pueden ser consideradas como un auténtico icono de la creación.

Aquí alguien podría objetar que hemos caído en las supuestas deficiencias de las interpretaciones iconográficas o iconológicas; que hemos ido a buscar la significación de algo que no se ve en vez de quedarnos en lo que se ve, y que la prueba de eso es que hemos utilizado tantas palabras como lo pueda hacer cualquier iconólogo. Yo no conozco interpretaciones iconológicas de pinturas abstractas del tipo, por otra parte muy variado, al que me estoy refiriendo¹⁴. Aunque, por otra parte, el mismo Panofsky insistía en que, por ejemplo, la perspectiva central no era tanto un modo más perfecto de representar el mundo como un modo particular de verlo y apuntaba así implícitamente a otros posibles modos de ver el mundo, por ejemplo al modo del arte abstracto, o cubista, o de *objects trouvés*. Desde luego, interpretaciones iconográficas del arte abstracto, para quedarnos en él, no serían posibles, porque en esas pinturas no hay temas visibles que describir distintos de lo que se ve. Lo que sí hay en ellas, y no detrás de ellas, es una filosofía o una reflexión hecha visible. Pero, y eso es lo importante, esa filosofía o esa reflexión no es distinta de lo que se ve, como pueda ser incluso una montaña, para volver al ejemplo anterior, distinta de lo que se ve, hasta el punto de que una montaña no se puede ver si no se supiera antes lo que es una montaña. Por supuesto que se puede hablar de esa filosofía o reflexión en que consiste la obra abstracta; pero sólo para dirigir la mirada a lo que se ve y nada más que a eso. Para distinguir ese procedimiento de la iconología se ha hablado de "icónica" ("*Ikonik*")¹⁵. La icónica, claro está, también emplea palabras. Pero con las palabras que la icónica no puede por menos de emplear, no va unida la invitación a trascender lo que se ve, como lo puedan hacer, por una parte, tanto la pintura figurativa, que siempre lleva fuera de ella

a lo representado, como, por otra, los procedimientos interpretativos, iconográficos o iconológicos, más propios de ella.

Volvamos, pues, donde quedamos antes de eliminar ese posible malentendido. Lo que hace ver la pintura no figurativa, lo quieran o no sus autores (que ya vimos que no lo son propiamente ni lo quieren ser en cuanto actúan no por sí sino por algo común o general) es, decíamos, la tensión entre ser y nada. Ser de la nada es ser creado. Ser creado no es sólo ser originado, es también ser originario – con tal de que a la creación se la vea como creada, y no meramente como, por ejemplo, conservada, es decir, como creada una vez y desde entonces ya no más creada. Ser creado originariamente no es ser hecho y dejado a su antojo, o a sus leyes, también creadas. Ésta es la idea deísta de la creación, pero no es la idea teísta de ella, la idea, por ejemplo, de Santo Tomás.

NOTAS

- ¹ “Certainly Savonarola is a complex and many-faceted figure: we cannot fail to see his puritical legalism but the positive side of his message –what he shared with the humanists– tend to be overlooked”. Hall, M. B., “Savonarolas Preaching and the Patronage of Art” in *Christianity and the Renaissance*, ed. by Timothy Verdon and John Henderson, Syracuse, New York 1990, p. 495.
- ² Cf. Gombrich, E. H., “Botticelli’s Mythologies: a Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII (1945), p. 7–60; duramente criticado por Wind, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1968. En lo que ambos sí coinciden es en dejar de ver, por ejemplo, en la *Primavera* una mera loa de la alegría del vivir sensual.
- ³ Cf. Belting, H., *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990.
- ⁴ Cf., sobre todo, *Die Ikonostase*, Stuttgart 1988, y *Die umgekehrte Perspektive*, Munich 1989.
- ⁵ *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munich 1984.
- ⁶ Cf., por ejemplo, Gombrich, E., “Aims and Limits of Iconology” en *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1972, p. 13 ss. 199.
- ⁷ Cf. “Art, Evolution, and the Consciousness of History” in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, p. 206 ss.
- ⁸ Cf. Fubini, R., “The Career of Hans Baron” en *Journal of Modern History* (64), 1992).
- ⁹ Ronald Witt, John Najemy, Craig Kallendorf (cf. *American Historical Review* (101), 1996).
- ¹⁰ Cf. Pérez-Guerrero, J., *La creación como asimilación a Dios. Un estudio desde Tomás de Aquino*, Eunsá, Pamplona 1996.
- ¹¹ *Essays on Art*, Copenhagen 1968.
- ¹² “[...] la pintura de iconos”, dice Florensky, “ que no tiene ni una brizna (“Hauch”) de alegorismo [...]” (“Die Ikonostase” en *An den Wasserscheiden des Denkens. Ein Pawel Florenski Lesebuch*, Berlin 1991, p. 113).
- ¹³ El nombre tal vez proceda de Barnett Newman. En el *Chicago Institute of Art* se puede ver un “shaped canvas” suyo anterior, al parecer, a los de Frank Stella.
- ¹⁴ De todos modos, cuando Barnett Newman pasó de la crítica a la creación de arte, la reacción de Panofsky fue completamente negativa –como era de esperar.
- ¹⁵ Cf. Franz, E., “Absolutheit und Näherung” in *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Münster 1996, p. 22.