

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

ARTE, CULTO Y CULTURA

(...) our serious art is produced under conditions
which Kierkegaard announces as those of apostleship,
not of those of genius

Stanley Cavell

“En nuestro tiempo, la ciencia del arte”, escribía Hegel en la Introducción a sus *Lecciones de Estética*, “es mucho más necesaria que en los tiempos en los que el arte procuraba ya plena satisfacción por sí mismo”¹. Se pueden percibir estas palabras como proféticas y así han sido también percibidas². Tanto más si se sigue leyendo el texto hegeliano: “El arte nos invita a una contemplación reflexiva y no con la finalidad de recrear el arte, sino con el fin de conocerlo científicamente”.

Hegel se refiere fundamentalmente al arte figurativo. Según él, algún día –o ya mismo– el interés por ese arte retrocedería ante el avance del interés por la pregunta sobre qué es el arte y especialmente qué es el arte figurativo. No obstante, difícilmente puede decirse, para empezar, que el arte figurativo –especialmente la pintura sobre tabla– hubiera entrado en crisis en el tiempo de Hegel. Y además, ¿acaso no ha celebrado ese arte auténticos triunfos incluso después de la muerte de Hegel? Basta sólo con pensar en el Impresionismo o, algo después, en el Expresionismo. Es cierto que esos movimientos inicialmente toparon con el rechazo, en par-

te incluso con un fuerte rechazo. Pero lo que no puede decirse es que acabaron con la pintura o, sobre todo, con el cuadro. Lo mismo puede afirmarse sobre movimientos que nacieron en la misma época que el Expresionismo o también posteriormente. Pensemos en el Cubismo o en las diferentes fases por las que pasó Picasso después de la etapa cubista y hasta el final de su trayectoria. En todos esos casos se pueden constatar una y otra vez deformaciones de las figuras que aparecen en las pinturas; pero no se puede decir que no se trata de cuadros. Según el juicio de los expertos y también, poco a poco, del público más amplio, en muchas ocasiones se trata incluso de pinturas magníficas.

Podrían surgir dudas tal vez respecto al nacimiento del llamado arte abstracto, o plantearlas sin más directamente. Ciertamente, "arte abstracto" es en sí mismo una denominación demasiado abstracta. El arte abstracto no tiene por qué ser necesariamente no figurativo. Hay objetos concretos y hay objetos abstractos y estos últimos pueden originarse, desde luego, a partir de objetos concretos, justamente a través de la abstracción. Pensemos, por ejemplo, en figuras geométricas. Las figuras geométricas pueden encerrar incluso un fuerte contenido emocional. ¿No fue acaso Robert Musil el que dijo que cuando el sentimiento alcanzaba el grado de intensidad máximo se convertía en geometría? Y quizás no es ninguna casualidad que el expresionismo de Kandinsky desembocase pronto en la pintura abstracta, o llevase a ella o, en cualquier caso, le hiciera sitio. Por lo visto, en algún momento, Kandinsky llegó a la convicción de que con sus líneas y sus figuras esquemáticas, aunque por otra parte todavía coloreadas, podía aproximarse mejor al ideal que –desde su giro relativamente tardío– le había llevado de la jurisprudencia a la pintura: concretamente hacer visible el sonido interior, más aún espiritual, de la naturaleza.

Con la pintura no meramente abstracta sino directamente no figurativa –dicho brevemente, con una pintura en la que a primera vista ni siquiera son reconocibles algo así como figuras geométricas– se perfila antes la crisis del arte figurativo tal como parecían anunciar las mencio-

nadas palabras de Hegel. En la pintura directamente no figurativa ya no se puede hablar de imágenes o figuras dentro de los cuadros pintados no figurativos; todo lo más de que, en conjunto, se trata de un cuadro. Pero esto mismo es dudoso. Pensemos en el cuadrado negro que pintó o, mejor dicho, cubrió de pintura de color negro Malevich a principios de la Primera Guerra Mundial, aproximadamente, y dejó exponer en 1927 en Berlín en una esquina de la sala de exposiciones, elevado como si fuera un icono. Allí no se mostraba nada más que una mancha negra. Ciertamente que tenía una forma cuadrada, pero por lo visto no muy regular (el original parece haberse perdido). Pero incluso aunque se hubiese tratado de un auténtico cuadrado, no era un cuadro o, si no, lo era casualmente.

En italiano existe una sola palabra para designar las palabras cuadro y cuadrado: "quadro". En cambio la lengua española diferencia entre ambos: una pintura es un cuadro y no un cuadrado. Que el cuadrado negro de Malevich no era un cuadro en ese sentido se muestra no sólo en que la supuesta pintura no representa o no quiere representar nada, sino también en el hecho de que Malevich no lo enmarcó ni, evidentemente, quería que fuese enmarcado. Sólo la idea de que alguien hubiera querido enmarcarlo posteriormente le estremece a uno –con toda seguridad le habría hecho estremecer a Malevich.

Esto afecta no sólo a ese auténtico icono del arte contemporáneo. Incluso hay un artista que igualmente para prevenir ese sacrilegio artístico –religioso o pseudo-religioso o como se quiera llamar– denomina sus productos "*shaped canvases*". Con ello se refiere (concretamente en el caso de Frank Stella) al hecho de que el lienzo (*canvas*) se conforma de tal manera (*shaped*) que su contorno externo sigue las líneas que se manifiestan en él; así, si por ejemplo aparecen triángulos inscritos, entonces coincide la forma externa con el último triángulo que se inscribe. Y así sucede cuando las figuras –o las combinaciones de figuras– son más complicadas: entonces la forma externa resultará, correspondientemente, más complicada. De esa manera, nunca podrá diferenciarse entre forma externa y forma interna, entre forma y contenido. Con otras palabras, algo

así no tiene ni forma ni contenido realmente. Físicamente quizás es posible enmarcarlo (se hace frecuentemente para su mejor conservación durante el transporte), pero metafísicamente de ningún modo. Metafísicamente quiere decir aquí: de acuerdo con la idea o la concepción. De hecho, muchas de esas obras, ya se llamen cuadrado negro, *shaped canvases* o también, por ejemplo, mosaicos de iglesias bizantinas³, se basan en ideas o concepciones muy determinadas, aunque a veces, o por regla general, sea muy difícil descifrar cómo se realiza la idea en algo visible – un cuadro o no. Cuanto más difícil de descifrar, tanto más se suscita no sólo la pregunta sobre qué sea esto o aquello respectivamente, sino también la pregunta hegeliana por el arte: ¿qué es arte en general?

Por supuesto se podría uno preguntar: ¿puede un hombre como Hegel, que definitivamente no era un profeta sino meramente un filósofo, haber divisado en el futuro, tan lejos? ¿Es verosímil que pudiera prever la crisis, especialmente de las artes figurativas, en nuestro siglo? Dicho de otro modo: ¿por qué, en razón de qué reflexión o conocimiento de causa, puede haber predicho Hegel la situación de las artes figurativas en nuestro siglo?

Creo que se puede encontrar una respuesta a esas preguntas si se considera otro texto de sus *Lecciones de Estética* igualmente famoso y profundo. En esta ocasión el texto no se encuentra en la introducción general, sino en la introducción a la primera parte. La primera parte de la *Estética* hegeliana se titula: “La idea de lo bello artístico o lo ideal”; y su introducción: “Posición del arte en relación con la realidad finita y con la religión y la filosofía”. Aquí se dice, para leerlo ahora de forma lapidaria: la forma del arte “ha dejado de ser la máxima necesidad del espíritu”. A continuación y de modo no menos lapidario se dice por qué es así:

No sirve de nada que todavía encontremos tan excelentes las imágenes de dioses griegos y que veamos tan dignos y plenamente manifestados a Dios Padre, a Cristo y a María, porque ya no inclinamos nuestra rodilla⁴.

Se vienen a la memoria los hermosos versos de Novalis: "Te veo en miles de imágenes / María dulcemente expresada / Pero ninguna de ellas puede describirte / Como te ve mi alma". Y también el recuerdo –en otro tono intelectual– del veredicto de Heidegger sobre la metafísica como onto-teología, ante cuyo Dios no se podía caer de rodillas. Más próximo a nuestro tema se encuentra el recuerdo de la disputa de los iconoclastas en la que el bando de los llamados *Ikonodouloi*, que al final resultó victorioso, confesaba que no estaba permitido venerar imágenes y, no obstante, ponía en tela de juicio con determinación que no se las pudiera adorar ni siquiera una vez con acciones como incensar, besar, o incluso arrodillarse ante ellas, postrarse tocando el suelo con la frente – *proskynesis*–.

Hegel habló expresamente de imágenes de dioses y, más concretamente, de imágenes de Dios Padre, de Cristo o –de forma similar a Novalis– de imágenes de María. Nuestra pregunta ahora podría ser como sigue: ¿no consiste la crisis del arte profetizada por Hegel y verificada en nuestro siglo, quizás, en que el arte ha deshecho la vinculación con el culto hace tiempo ya? En ese caso no era realmente necesario ser profeta para haber predicho la crisis; bastaba con ser filósofo y, concretamente, un filósofo en el sentido hegeliano, uno de aquellos eternos retrógrados cuyo vuelo, como el del búho de Minerva, no se pone en acción hasta que no ha caído la noche. Pues, ciertamente, el vínculo entre arte y culto se había roto ya mucho antes de la época de Hegel, y quizás se había perdido para siempre. Existe diversidad de opiniones sobre cuándo tuvo lugar aproximadamente esa disolución.

Hace pocos años, el historiador del arte Hans Belting, antaño en Múnich y actualmente en Karlsruhe, en su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*, ha reconocido la historia de la relación entre arte y culto en Europa; en el último capítulo del libro alude a la historia de la disolución de esa vinculación. Para Belting la disolución comienza, más o menos, con la "crisis de la imagen al comienzo de la modernidad", tal como se titula el último capítulo de su libro. No obstan-

te, por comienzo de la modernidad entiende, principalmente, el alto Renacimiento de Rafael y otros artistas. Lo que precede, refleja nítidamente todavía las huellas del arte cultural bizantino de los iconos en Occidente y, sobre todo, en Italia. Belting ve su comienzo en Oriente en relación con las manifestaciones romanas tardías de religión civil, por ejemplo, la del culto al emperador.

Todo ello muestra claramente que Belting comprende el significado de la palabra "imagen" de modo diferente a como lo habíamos entendido hasta ahora. La conjunción en el título del libro "Imagen y culto" ha de entenderse evidentemente como una "y" exegética, declarativa. En otras palabras, imagen significa ahí imagen de culto. En la imagen cultural no se puede verificar con exactitud la separación entre forma y contenido, o bien entre la materialidad del material, por ejemplo, de la madera tallada de esta o de la otra forma, por una parte, y del contenido expuesto dentro de estos límites (para mí de este marco), por otra; en pocas palabras: entre signo y significado, *signifiant* y *signifié*, representación y representado. Una imagen cultural no representa meramente algo -por ejemplo a Cristo, a María, incluso a Dios Padre por medio del propio Cristo como un mismo ser con el Hijo-; una imagen cultural es por sí misma de alguna manera lo representado. Una imagen cultural no solamente representa algo, más bien lo hace presente de alguna forma, pero de manera real. En el arte bizantino podemos ver documentada de forma casi palpable la proximidad mutua que alcanzan allí imagen y objeto, exposición y expuesto; en que, por ejemplo, en los frescos o mosaicos del ábside de la iglesia se representa a la madre de Dios más de una vez no con el niño Jesús, sino con una imagen del niño Jesús en su regazo (seguramente tras la victoria del grupo de los partidarios de las imágenes sobre los iconoclastas⁵). Apenas se puede acentuar con más fuerza el carácter sacro de este arte y de estas imágenes, de este arte figurativo.

Desde aquí se comprende la virulencia teológica de la disputa de los iconoclastas que entonces, junto con la explosiva situación política, llevó hasta la guerra civil. Y todo ello tanto más cuando se consideran las con-

notaciones de religión civil a las que Belting concede bastante importancia. En una religión civil –como en toda teología política– predomina lo civil sobre lo religioso, lo político sobre lo teológico. En esas circunstancias se puede entender el interés por parte de algunos emperadores y emperatrices en la lucha contra tales imágenes de culto que no deben hacer presente al emperador sino directamente a Dios.

Por eso, es un cambio de gran trascendencia, escribe Belting, cuando a finales del siglo VII [por tanto en vísperas de la disputa sobre las imágenes] la imagen de Cristo desplaza a la imagen del emperador en la cara [de las monedas] (...) Ya algunas décadas antes tenemos noticia de que en el campo de batalla el emperador hacía jurar fidelidad a sus tropas no por su persona sino sobre una imagen de Cristo. Al final de la Antigüedad, se buscó la unidad del pueblo romano notoriamente no en la persona del emperador, sino en la autoridad de la religión. En adelante, el emperador ejerció su dominio en nombre de un Dios pintado⁶.

Aunque Belting está empeñado en asimilar imagen (precisamente en el sentido de imagen cultural) y arte en la tradición bizantino-ortodoxa, por otro lado, en cuanto especialista de arte, no puede o no quiere hacer suya la perspectiva religiosa que defendía el grupo de los *Ikonomoi*, especialmente en los círculos de los monjes menos interesados por la política del Imperio bizantino. La óptica de Belting sigue siendo cultural-científica. Escribe desde la perspectiva de la separación de arte y culto, afirmada por Hegel.

Por consiguiente, no puede sorprender que desde perspectivas contrarias en parte se pongan los acentos de forma sustancialmente diferente. Esto se pone de manifiesto ya en la pregunta por la época en la que ambas magnitudes, arte y culto, comienzan a separarse en la historia de Occidente. Para agudizar el contraste elijo un representante extremo de esa otra perspectiva vinculada al culto en la figura de uno de los mayores intelectuales de la historia rusa de las ideas de nuestro siglo. Me refiero a Pavel Florensky (ajusticiado probablemente por orden de Stalin en 1937), que, entre otras materias, como matemáticas, electrotecnia, ciencia de

materiales, filosofía y teología, dominaba también la historia del arte y la teoría del arte –de acuerdo con el estado que se había alcanzado en su época–; Florensky hizo aportaciones originales en todos esos ámbitos. En realidad, habría preferido ser monje, pero su obispo no se lo permitió a la vista de sus extraordinarias dotes intelectuales, y así se casó y más tarde fue, por decirlo de este modo, sólo pope.

Prescindiendo del hecho de que la acusación de Stalin tuvo como objeto el afán de una supuesta unificación entre Roma y Moscú, Florensky, a diferencia de Belting, creía que el abandono del culto por parte del arte había sucedido con anterioridad al alto Renacimiento. Otros historiadores del arte también tienen esta misma opinión. Lo que le diferencia de éstos es la radicalidad o –según la perspectiva– la coherencia con que defiende sus puntos de vista. Que el abandono –por seguir utilizando esa terminología abreviada– comienza aproximadamente con Giotto es casi *opinio communis*. Pero, por lo que concierne a la coherencia y a la radicalidad, escuchemos al propio Florensky:

Como es sabido, los primeros indicios del naturalismo, del humanismo y de la reforma parten de Francisco de Asís, el inocente “Cordero de Dios”, que fue canonizado con el fin de lograr la inmunidad. Y esto concretamente por el solo motivo de que se había dejado pasar el momento de quemarlo. No obstante, la primera manifestación del espíritu franciscano en el ámbito del arte fue Giotto⁷.

Esperemos que por esta cita no se aparte uno de la lectura del resto de las obras sobre teoría del arte de Florensky (como, por ejemplo: *Die Ikonostase –El iconostasio–*, *Die kirchliche Liturgie als Synthese der Künste –La liturgia eclesial como síntesis de las artes–* o *Die umgekehrte Perspektive –La perspectiva inversa–*) como contraposición a la teoría y praxis antigua y moderna de la perspectiva central lineal. Desde luego, la lectura de todas estas obras es muy provechosa, al menos desde el punto de vista de la filosofía del arte.

En este contexto tiene especial significado la pregunta por la relación entre el arte bizantino –o bien ruso-ortodoxo– y el arte de vanguardia en

nuestro siglo. Es sabido que la participación de Rusia en el nacimiento de este último es muy grande, y que en modo alguno se reduce evidentemente a los ya mencionados Kandinsky y Malevich. Igualmente conocido es el hecho de que éstos y otros pintores se inspiraron fuertemente en la pintura de iconos. Lo contrario, apenas se puede decir. Tampoco se puede hablar de un amor recíproco –en la teoría y en la praxis– de los pintores de iconos hacia las obras de la vanguardia clásica en Rusia o en otro lugar. Por eso, Florensky, tras la Revolución de 1917, hablará con franqueza en los correspondientes gremios e instituciones, a los que fue llamado; y esto puede explicar por qué a instancias no sólo del entonces todavía poderoso Malevich y de Kandinsky, sino también de Popova y de otros representantes destacados de la vanguardia pronto fue retirado de nuevo de estos gremios –bajo Lenin todavía de forma transitoria. Pese a todo, dejando a un lado por una vez ideología y religión, hay un punto central en el que coinciden fuertemente ambos, Florensky y los vanguardistas. A ambos les une el rechazo radical de la pintura ilusionista basada en la perspectiva central tal como –según Vitruvio⁸– se practicó ya en la Antigüedad en la representación de las tragedias de Esquilo y Sófocles y fue explorada teóricamente por filósofos procedentes –de forma significativa– del entorno de Pericles, como Anaxágoras y Demócrito, para alcanzar entonces, siguiendo a Masaccio, un nuevo momento de apogeo en la historia, quizás el máximo, en el alto Renacimiento. Se recuerda aquí que estaba en vigor el ataque de Platón contra las imágenes engañosas a los ojos, contra los *eidola*⁹.

Esta oposición, común a Platón y al arte de vanguardia y al de iconos, contra la pintura ilusionista no basta para salvar el abismo que separa tanto en la Europa occidental como en la oriental el arte sacro del Oriente del arte revolucionario de la vanguardia. En todo caso a través de la ciencia, en el espíritu ya conjurado por Hegel, por tanto a través de la filosofía, quizás puede restablecerse una vinculación. Esto es lo que, cuando menos, intentaré en la última parte de mi conferencia. Mi intento no tiene la pretensión de la exclusividad y mucho menos la de la totalidad. Abor-

dar la crisis en la que ha caído el arte europeo y, por consiguiente, eventualmente en general el arte mundial es sólo un intento de aprovechar la ocasión para plantearse de nuevo qué es arte.

Tengo que anticipar una observación crítica sobre la relación entre arte y filosofía del arte, que ya fue vista por Hegel. En un punto concretamente Hegel no fue tan profético como he sugerido. Según Hegel, la filosofía ocuparía el lugar que el arte había abandonado. De acuerdo con ello, la reflexión sobre el arte, que la necesidad de los tiempos venideros exigirá, habría de realizarse no dentro del propio arte sino únicamente dentro de la filosofía. En realidad se ha llegado a un punto en que, después de la revolución del arte en el siglo XX, el propio arte ha asumido esa tarea de reflexión; en que, con otras palabras, el arte no ha cedido simplemente esa tarea a la filosofía, sino que justamente en sus manifestaciones superiores se ha convertido repetidamente en filosofía del arte. Esto es lo que quiero contar en la última parte de mi conferencia.

Hasta ahora sólo he destacado que en sus orígenes el arte era algo así como culto y, al mismo tiempo, he aludido a que, si eso es así, en cuanto el arte deja de ser arte sacro, tarde o temprano deja de ser del todo. Se convierte en ciencia sobre el arte o da motivos para que eso suceda. El ya mencionado Hans Belting había publicado ya en 1983 un tratado, muy tenido en cuenta, titulado *¿El fin de la historia del arte?*¹⁰. Para algunos el título mismo es demasiado vacilante pero no tanto porque esté formulado con una pregunta¹¹, sino más bien porque no pregunta directamente por el final del arte sino sólo a través de un rodeo, concretamente por medio de la pregunta por el final de la historia del arte como disciplina cultural, esto es, como ocupación científica.

Primero, quiero referirme a la pregunta por el ser o no ser arte partiendo de la pregunta más sencilla, pero más evidente, sobre si las múltiples, quizás incluso sintomáticas, manifestaciones del arte de la actualidad ("*objects trouvés*", instalaciones, superficies simples de un color o sin color y similares) son realmente arte. Para simplificar, escojo ejemplos del último tipo. Digo para simplificar en sentido de claridad, no en sentido

de comprensión conceptual. Alejado del objeto de contemplación, se puede presentar más fácilmente en el recuerdo o en la fantasía una superficie a primera vista monocroma –se podría haber visto ya el cuadrado negro de Malevich. Naturalmente esto no significa que dé lo mismo si se está o no directamente ante una imagen aparentemente indiferenciada. Si diera igual, nuestra pregunta estaría ya decidida y de forma negativa: lo que es indiferente a la presencia o la ausencia no puede ser arte. Basta con haber estado una vez delante de una superficie pintada de negro aparentemente monocroma, por ejemplo de Barnett Newman, para tener la sensación de que el mero recuerdo no proporciona esto. Sin embargo, visto desde la contemplación, desde la materialidad de lo que es, desde el signo o *signifiant* –ya sea de Kasimir Malevich, de Barnett Newman, de Günter Umberg o de Ad Reinhardt– es arte. Pero, ¿cuál es su posición en relación con lo designado o *signifié*, esto es, con lo que puede estar representado ahí?

Esa pregunta nos retrotrae a la época anterior a la vanguardia en la que debía y podía diferenciarse entre forma y contenido, signo y designado, representación y representado. Y nos retrotrae por la sencilla razón de que en casos como las superficies (pintadas en un solo color) escogidas aquí, no se puede hablar en general de la representación de algo. Por consiguiente, no es sólo que en estos casos se puedan o se pudieran plantear las preguntas sobre si eso es arte o no; se trata más bien de que hay que plantear la pregunta sobre si eso –quiero decir ahora lo representado– es algo o no. Y lo es únicamente porque a la luz de lo allí representado –es decir, por ejemplo, de una superficie negra sin estructurar– nos tenemos que preguntar qué es eso, vista la dificultad, eventualmente incluso la imposibilidad de dar una respuesta a la pregunta que hemos de formularnos a menudo: si todo ello es arte o más bien nada.

Nos encontramos ante la pregunta por el ser o el no ser en general, por el ser y la nada; en una palabra, estamos ante la pregunta de la metafísica, según Heidegger incluso ante la pregunta última de la metafísica: por qué hay algo y no más bien nada. Heidegger quería superar la me-

tafísica, es decir, veía la metafísica ya superada. Pero en filosofía no hay ninguna pregunta acabada. Algunas de ellas, incluso las últimas, pueden ser planteadas de nuevo en todo momento, y el arte actual, en tanto en cuanto nos hace dudar si es arte o no, nos puede ayudar a replantearlas con ayuda de obras del tipo ya caracterizado. En tal sentido, este arte en cuanto que al mismo tiempo es anti-arte es un arte metafísico. Nos coloca directamente, claramente, ante su propia nada e indirectamente, con ello, también ante nuestra propia nada.

Ahora bien, este arte no tiene que ser por eso nihilista. Puede que Malevich entendiera de modo nihilista –o en mi opinión ateísta–, el cuadro negro, como una creación del mundo a partir de la nada por medio del hombre revolucionario. Pero aun cuando así fuese¹² –lo que ciertamente no afecta a otras muchas obras comparables con carácter evidentemente menos activista y más contemplativo (pensemos nuevamente en las de Barnett Newman o en las de Agnes Martin)–, por lo menos la pregunta por la creación, la producción, *creatio* –tanto en sentido artístico como metafísico– no se contendría sino que, al contrario, se favorecería.

Esto vale totalmente para todo arte que se nos presente en la alternativa entre arte y no arte. Pues este tipo de arte no nos permite partir de un concepto ya existente y acabado de lo que sea arte. Esto destrozaría o, por lo menos, pondría en peligro –y en todo caso no favorecería– la sensibilidad para lo que pertenece esencialmente al arte, concretamente, el origen, lo primordial, la originalidad, o quizás mejor, para lo originario. En la relajación de esa sensibilidad podría estar precisamente una de las fuentes de la falta de comprensión de muchos aspectos del arte no figurativo. Se supone que ya se sabe qué es arte, y no se tiene en cuenta que así uno se mueve ya en medio de lo convencional y de lo no original o no originario, muy alejado de lo primordial y del origen. Puesto que “original” – como lo formuló una vez Schelling¹³– es aquello en cuya posibilidad no puede creerse o pensarse antes de su realidad. Ante lo original, lo primordial, existe sólo una actitud adecuada: dejarse sorprender, dado el

caso decepcionarse –de este riesgo no se libra nadie– o incluso, ocasionalmente, dejarse engañar.

Dentro de convenciones seguras, a lo sumo se puede consumir arte, pero ni crearlo ni conservarlo. A primera vista, el arte de los iconos parece moverse dentro de convenciones, pues los iconos siguen en gran parte modelos prescritos. Pero en tanto que mantuvieron la vinculación con el origen, fueron originales en el sentido de la definición de Schelling, sin tener que serlo en el sentido corriente de la palabra. Pero, en general, esto es válido especialmente para el icono de Cristo que no se basa meramente en la representación de una analogía sino en la presentación de una identidad –en último término la del Padre y el Hijo, entre lo invisible y lo visible de acuerdo con la fórmula *homoousios* en contraposición a la del *homoioousios* del Primer Concilio de Nicea: identidad del ser por contraposición a la mera analogía del ser¹⁴.

Precisamente en este sentido de perseguir no una mera semejanza, el arte de vanguardia puede y tiene que ser contemplado como el arte ilusionista de la modernidad, digamos a partir de Giotto. Quiero intentar demostrar esto de cerca en el punto de partida del pintor que está considerado como el directo precursor del arte de vanguardia de nuestro siglo, Cézanne.

Cézanne, de acuerdo en esto con los impresionistas, estaba guiado por el afán de alejar de su pintura todo lo literario. Lo que explica su escepticismo frente al dramatismo de Van Gogh. Sólo quería dejar ver lo que se ve, solamente lo visible. No obstante, este afán tenía que llevarle, en realidad, a lo invisible. Puesto que lo que vemos, es habitualmente aquello sobre lo que podemos hablar. Se pasa siempre por alto aquello sobre lo que no podemos hablar, a menos que efectuemos un trabajo de abstracción ante lo habitual. Normalmente no vemos colores o figuras, manchas de color o líneas; normalmente vemos objetos que podemos nombrar, inclusive hombres, con independencia de que muestren muchos colores o líneas¹⁵.

Puede decirse ahora que Cézanne llegó muy lejos en este camino, que era reclamado por semejante trabajo de abstracción, o que era necesario para éste. Ciertamente en su pintura no hay ninguna narración o apenas alguna. Igualmente puede decirse que la pintura no figurativa llegó mucho más lejos que Cézanne en el camino que él mismo trazó. Pensemos en las muchas versiones de *Mont Sainte-Victoire*. Sin duda alguna, con ninguna de ellas quería describir simplemente esa montaña de la Provenza o reproducirla del modo más fiel posible. No quería producir la ilusión de estar delante de la montaña. Más bien, si me puedo expresar así, consiguió hacer visible la esencia invisible e innominable de ésta o de una montaña, en general. Ahí vemos una montaña y, si conocemos el original, podemos incluso reconocerlo con mayor o menor facilidad. Pero no podemos ver simplemente una montaña. La vemos únicamente si sabemos que es una montaña y que el objeto de esa o aquella vista corresponde a nuestro saber o al concepto de montaña. Quizá no suceda en el propio Cézanne, pero en nuestro caso, a la vista de sus pinturas se desplaza nuestro saber colocándose por delante del ver, de manera que vemos lo que realmente ni puede ni *tampoco debe* ser visto. Dicho de otro modo: nuestro saber impide ahí un ver puro.

Este obstáculo en la realización del programa de Cézanne que consiste en eliminar totalmente la literatura de la pintura¹⁶ –al menos el obstáculo por parte del observador–, se evita con la pintura no figurativa. Ante el ver puro, no aparece ya un saber de por medio ni puede ya aparecer. A la vista de semejantes formas no podemos tranquilizarnos con la idea de que ya sabíamos de qué se trata, una montaña o lo que sea. Al contrario, a la vista de tales formas estamos permanentemente intranquilos, porque no sabemos qué sea eso, ni si es algo o no es nada. Ese estar suspendido entre ser y nada es lo metafísico de lo que he hablado antes. Ahí se hace visible incluso aquello que por sí mismo no es en absoluto visible –el acto de creación. Se puede extraer hasta una analogía rigurosa entre la teoría teológica de la creación y el llegar a ser visible de algo así como la creación en el caso de estas pinturas. Al verlas, puede ser que se suprima

todo lo derivado, lo meramente cultural o convencional, y que uno se vea colocado directamente ante algo originario, ante la originalidad de un origen.

Incluso los autores llamados postmodernos, que como tales podrían no querer saber nada de lo originario, no siempre pueden privarse de estas reflexiones. Leamos, por ejemplo, algo de lo que J. F. Lyotard escribe en referencia a Newman y a su intérprete Thomas B. Hess¹⁷.

Según Thomas B. Hess, el contenido de la obra de Newman era en suma “la creación artística” misma. Símbolo para la creación en general, de la que da cuenta el Génesis (...), Newman escribe (...): *El contenido de la creación es el caos*. Muchos de los títulos de sus cuadros dirigen la interpretación a la representación (paradójica) del comienzo. La palabra, como un rayo en la oscuridad o una línea en una superficie vacía, separa, divide, funda una diferencia (...). Este comienzo es una contradicción. Tiene lugar en el mundo, como su diferencia originaria, el comienzo de su historia. No es de este mundo, procede de una prehistoria o de una carencia de historia (...). El mundo no deja de comenzar. La creación en Newman no es el acto de alguien, es lo que acontece (aquí) en medio de lo indeterminado. Si hay un *contenido*, es lo instantáneo. Sucede aquí y ahora. Lo que sucede (*quid*), viene después. El comienzo es que hay ... (*quod*), el mundo es aquello que hay¹⁸.

Estas palabras pueden ser leídas como una interpretación de la doctrina judía sobre la creación (creación sin salvación –hasta ahora–) y también de la doctrina cristiana sobre la creación en lo que coincide con la judía. O también a la inversa: se puede recurrir a la teoría judeocristiana de la creación para explicar estas palabras. Tomemos con este objeto, por ejemplo, a Tomás de Aquino.

En *De aeternitate mundi* (n. 7) escribe Tomás: “... esse autem non habet creatura nisi ab alio, sibi autem relicta in se considerata nihil est: unde prius naturaliter est sibi nihilum quam esse”. Es decir: por sí misma la criatura, el mundo en su conjunto, no es nada, de modo que la nada le es propia antes que el ser. Con ello la palabra “antes” (“prius”) no denota ninguna prioridad temporal sino más bien una prioridad natural¹⁹. Sin

conocer la doctrina cristiana, o sea, la bíblica, de la creación, Aristóteles ya había dicho algo que se le acerca mucho, a saber, que sin una actualidad pura, que él denomina Dios, nada llegaría a ser lo que es²⁰. Si Aristóteles y Tomás de Aquino se hubiesen planteado la pregunta tal como más tarde lo hicieron Leibniz o Schelling, (¿por qué hay algo y no más bien nada?), habrían tenido que responder por consiguiente al unísono: porque hay algo original, esto es, algo en cuya posibilidad no se puede pensar antes de su realización.

Tomás de Aquino, siguiendo también a Aristóteles, llama a este origen de todo *actus purus*, actualidad pura, realidad pura, pura presencia. Un origen así puede incluso hacerse visible de algún modo por medio del arte no figurativo. Cuando se trata de esto o aquello, de una montaña o lo que sea, como en la pintura figurativa, nos encontramos en el terreno seguro de la costumbre cultural, de lo convencional. Podemos contentarnos con eso sin tener que buscar inmediatamente algo primordial, originario. Una montaña descansa sobre sí misma. Todo lo nombrable, lo describable descansa sobre sí mismo. Así nos lo parece, nos lo dice la vista. Pero no es así. Que eso no es así, nos lo dice sólo la reflexión metafísica. En la medida en que la pintura no figurativa no nos muestra nada, y considerando que podríamos tener algo así como una vivencia *Dejà-vu* –una vivencia ya tenida o una vivencia ya-lo-conocemos–, este tipo de arte, que está entre el arte y el no arte, nos arrebató la seguridad que experimentamos con el arte convencional²¹; por así decirlo, nos quita el suelo seguro bajo nuestros pies y de pronto nos sentimos en el abismo de una nada, que, como nos decía Tomás de Aquino, es lo único que, *naturaliter*, es propio de la criatura, del universo en conjunto.

Con esto no se ha dicho que ese arte de vanguardia sea de por sí nuevamente arte sacro. Por lo regular, ni siquiera es arte religioso. Raramente –si no jamás– sus motivos son religiosos. Tampoco sugiere la ilusión por la religión, como, según Pavel Florensky, hace precisamente el arte occidental desde el Renacimiento primitivo, que a lo sumo era religioso pero en ningún caso era ya sacro. Ahora bien, sólo y en la medida en que éste

prescinde de cualquier contenido y se concentra –y también nos concentra– en el ser, lo que para el pensar y sentir corrientes es igual que nada, se encuentra más cerca del arte sacro que del arte meramente religioso. Por supuesto, también más cerca de la prohibición bíblica de imágenes que de la proliferación de imágenes a la que nos ha acostumbrado la modernidad, y a la que nos pretende acostumbrar cada vez más el presente. No quiero profundizar más en el tema aquí²². Más bien quiero terminar con algunas observaciones a la interpretación de Tomás de Aquino, en la que se ha basado mi exposición. No pretenden ser otra cosa que el esbozo de una meditación filosófica.

Expresado negativamente, se puede decir que esta interpretación es diametralmente opuesta a la sostenida mayoritariamente en nuestro siglo sobre la doctrina de la creación. Desde las investigaciones de Cornelio Fabro se suele ver a Tomás más en la línea del neoplatonismo que en la del aristotelismo, como ha ocurrido aquí. El neoplatonismo se sustenta en la idea de decadencia, según la cual, la criatura muestra un modo de ser inferior o más débil que el creador. Creador y criatura *son*, aun cuando no de igual forma. Dios es ser por su esencia (*per essentiam*), la criatura, por el contrario, es ser por participación (*per participationem*). De acuerdo con esa interpretación que ciertamente no es falsa, lo importante es que también lo creado tiene un ser propio. En esa medida es comparable con Dios, aun cuando desde la comparación lo creado se manifieste como algo rebajado o de escaso valor en el ser. Pero, aunque esta línea de interpretación –como ya se ha dicho– no es falsa, no es la única posible. Corresponde al tipo de participación que se ha denominado *per compositionem*, por composición. La criatura esta compuesta de su propia esencia y de un ser recibido de Dios.

Pero también hay otro tipo de participación según Tomás de Aquino. Es la así llamada participación *per similitudinem*, que podríamos traducir por semejanza²³. La imagen que resulta de ello presenta en cierto modo una inversión de la imagen que ofrece el tipo de participación neoplatónico. Ahora ha de hablarse más de un ascenso que de un descenso. A eso

alude la palabra “semejanza”. Esa traducción encierra una *similitudo* activa. La criatura, que no es nada por sí misma, es solamente al asemejarse a Él, no en cuanto es igual a Dios de forma deficiente. Y esto quiere decir: en cuanto que Dios actúa en ella y la hace ser presente. De otro modo, dejaría de ser.

Dios y la criatura aparecen como inconmensurables entre sí, en el sentido de que no hay un ser que sea común a ambos en ninguna acepción. La criatura es nada por sí misma no sólo en el sentido de que ha sido creada. Más bien es de tal forma que el ser de la criatura se agota como *ser creado*. El *ser creado* ya no es visto como un accidente de la criatura, sino como todo su ser. La criatura no es nada sólo porque haya sido creada. No es algo, ya sea esto o aquello, árbol, montaña o cualquier cosa, y además creada, sino que no es nada fuera de su ser creado. Por tanto, la criatura es sólo porque continuamente huye de la nada en la que recaería si no fuera creada de modo incesante. En esa medida, la criatura está siempre al principio y no abandona nunca el origen, puesto que consecuentemente no es otra cosa que criatura del creador. Temporalmente nada precede a la criatura, temporalmente está siempre al principio. Por eso es indiferente cuánto tiempo dura ya. Visto desde la metafísica, el tiempo no está compuesto de partes de tiempo. Hay solamente un tiempo y éste es en uno solo, un único e instantáneo comenzar y perecer.

El ser de la criatura como puro ser creado es comparado por Tomás de Aquino consecuentemente con la luz, que por sí misma tampoco es nada y caería en la nada si se la alejase de su origen, la fuente de luz. Tomás de Aquino dice esto algo más adelante, en el texto *De Aeternitate mundi* que he citado hace un momento. Después de que había dicho que la criatura de por sí, *naturaliter*, no es nada, continúa explicando:

non ... ponitur, si creatura semper fuit, ut in aliquo tempore nihil sit, sed ponitur quod natura ejus talis est quod esset nihil, si sibi relinqueretur: ut si dicamus aerem semper illuminatum fuisse a sole, oportebit dicere quod aer factus es lucidus a sole.

Esto quiere decir: a diferencia del calor que permanece en el medio, también cuando la fuente de calor desaparece, el aire deja de ser claro tan pronto como la fuente de luz se retira. La fuente de luz es aquí el creador, y la oscuridad es la nada que es lo único que la criatura aporta por sí misma. En este sentido el mundo creado es algo que se asemeja meramente a Dios tan poco como un icono muestra o representa simplemente algo sin hacerlo más bien presente.

En tanto en cuanto el arte moderno es un arte eminentemente reflexivo y filosófico, hace verdadera la profecía hegeliana de muchas formas, en el sentido de que hace visible que el mundo mismo está suspendido entre el ser y la nada. Y justamente en tal sentido este arte es, aun cuando no sacro, por lo menos metafísico y ofrece un recuerdo de la época de la imagen cultural anterior a la de la mera imagen artística a la que, entretanto, -concretamente en el arte de algunas vanguardias- ha adelantado ampliamente.

Por supuesto, con ello no se ha respondido de modo afirmativo a la pregunta sobre si ese arte no figurativo, con independencia de su carácter metafísico-filosófico, da un paso atrás, hacia los orígenes litúrgicos del arte. La respuesta dependerá menos del desarrollo posterior del arte que del de la sociedad. Depende de si ésta sigue progresando en dirección a una complejidad cada vez mayor, es decir, por los derroteros trazados por el liberalismo, o de si todavía es posible una reflexión en el espíritu del republicanismo. No se puede olvidar que el primer padre del republicanismo y primer crítico del liberalismo, Platón, era al mismo tiempo el mayor enemigo del arte y de la pintura ilusionista. Pero mientras la evolución de la sociedad vaya así, esto es, en dirección a una complejidad y mediación cada vez mayores, la utopía de la inmediatez, propia del republicanismo, y de la pura presencia podrá desarrollarse a lo sumo en ámbitos esotéricos, como el arte de nuestro siglo en algunas de sus creaciones verdaderamente grandes es uno de ellos.

NOTAS

- ¹ *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, vol. 13, 25 y siguientes.
- ² Cfr., por ejemplo el ensayo de Dantos, A. C., "The End of Art" recogido en su libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 1986, XIV.
- ³ "Otto Demus ha descrito la realidad específica de esos "Iconos de estancias" en su obra *Byzantine Mosaic Decoration*. Están tan vinculados al espacio eclesiástico habitado por ellos que éste se integra con el cuadro convirtiéndose en su propio contexto o espacio. Las fronteras entre espacio real e imaginado, de acuerdo con esta interpretación, se transgreden intencionalmente de manera que el que contempla puede experimentarse a sí mismo junto con los santos reproducidos en un espacio común." (Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, p. 197; cfr. también la página 200 –en relación con la iglesia del monasterio Daphni en Atenas–: "La imagen particular estaba vinculada de forma más estrecha al espacio que a sus vecinos y "habitaba", por decirlo así, ocupaba un hueco en ese espacio"). En cierto sentido esto mismo puede decirse del icono particular, exhiba un marco o no: "El icono no tiene un espacio o contexto de cuadro real, sino que es sólo una figura. Por eso, se le puede "revestir" de oro y plata, si únicamente se emancipa –destaca– la figura y en ella sobre todo figura y manos". (Belting, H., *Bild und Kult*, 296)
- ⁴ *Werke*, 142.
- ⁵ Cfr. Breidenkamp, H., *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main, 1975, p. 148 y siguientes; cfr. también Belting, H., *Bild und Kult*, p. 205 y siguientes.
- ⁶ Belting, H., *Bild und Kult*, 18; cfr. p. 156 y siguientes.
- ⁷ Citado según Florensky, P., *Die umgekehrte Perspektive*, traducido del ruso y editado por Sikojev, A., Munich, 1998, 32 (cfr. una posición contraria en Luhmann, N., *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1990, 94). Es interesante comprobar que ya el dictamen dado por encargo de Carlomagno sobre la disputa de las imágenes en Bizancio entre imagen (*imago*) e icono (ídolo, fetiche) diferencia de una forma que equivale a una justificación anticipadora de la imagen puramente ilusionista en el espacio de la iglesia. "Las imágenes están con la finalidad de ser ornamentos (de las iglesias) y de ser una manifestación de la historia de la salvación; sin embargo, los ídolos lo están para la seducción de los miserables –infelices– al rito sacrílego y a la superstición vacía. La imagen remite a algo diferente; el ídolo, como se sabe, sólo a sí mismo". (citado según Belting, H., *Bild und Kult*, 593). Interesante es también que la autorreferencia atribuida al icono recuerda a aquella que en la poética lingüística de una novela de Jakobson, por ejemplo, se atribuye al lenguaje lírico a diferencia del lenguaje prosaico. En este sentido han de cotejarse muchas obras de la vanguardia en su carácter de icono de la lengua lírica.

⁸ El texto, que parafrasea libremente Florensky, es como sigue: "Namque primum Agatharcus Aeschylus docente tragoediam scena fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto linea ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificatorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videatur". *De Architectura*, VII, Praefatio, 11. He encontrado esta declaración en una edición italiana: Florensky, P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, 1990.

⁹ "De acuerdo con la división hecha hasta ahora me parece ver dos formas del arte de copiar o imitar ... Una de ellas es el arte igualmente figurativo de cuadros (*ten eikastiken*) ... - ¿Acaso no buscan todos eso, esto es, copiar o imitar algo? (concretamente, pintar según las relaciones de longitud, anchura y profundidad del original: F. I.) - (No aquellos que buscan lo hermoso en lugar de lo verdadero: F. I.) ... Puesto que éstos dejan lo superior más pequeño de lo que es (*to deontos*) y lo inferior mayor ... porque aquello (por ejemplo lo superior de un edificio poderoso: F. I.) es visto desde la lejanía y esto (lo inferior) desde la proximidad. ¿No dejan esos artistas, por tanto, lo verdadero de lado sin buscar las relaciones existentes en la realidad, sino antes bien destacando en sus reproducciones (*eidolois*) aquellas relaciones que se muestran hermosas (*tas doxousas einai kalas*)? ... ¿y al arte que crea una imagen engañosa (*phantasma*) y no un retrato fiel (*eikona*) no lo denominaremos más correctamente como el engañoso arte figurativo de cuadros (*phantastike*)?" (*Sophista*, 235 C-236 E; traducción según Schleiermacher). Cfr. en referencia a la poesía, concretamente por lo que concierne al contenido, el final del libro II de la *Politeia* y -sobre la forma de presentación (la *lexis*)- 392 C y siguientes en el libro III donde se muestra la decisión a favor de la épica frente al drama; también -planteando pintura y poesía de modo paralelo- la primera parte del libro X con el rechazo reiterado de la perspectiva lineal: 597 D y siguientes. Dios es el escultor o artista de seres (*phytourgou*) (del armazón de la cama), el carpintero creador de obras (*demiourgou*) y el pintor artista reproductor (*mimetes*). Y así como es el pintor, también es el poeta de tragedias (597 E). Para el rechazo de la aplicación de las reglas de las perspectivas cfr. 598 A y siguientes: "Un armazón de cama, contemplado de lado o por delante o como quiera que sea, ¿es por eso -en cada ocasión- distinto de sí mismo o parece únicamente así? ... Siendo así, ¿los pintores intentan reproducir lo que es, el modo en que se comporta, o lo que se manifiesta en la forma en que lo hace, como una acción de reproducción de la manifestación o de la verdad? - Respuesta: como reproducción de la manifestación". A ello sigue entonces la comparación con el sofista como un artista ilusionista o impostor, que pretende saber hacerlo todo aun cuando, como el pintor, no entienda tan siquiera algo de lo que trata, a saber, de todos los posibles objetos.

¹⁰ Munich, 1983.

-
- ¹¹ En la segunda edición revisada desaparece el interrogante: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Munich, 1995.
- ¹² Cfr. Groys, B., *Gesamtkunstwerk Stalin*, Munich, 1988.
- ¹³ Cfr. en relación con el motivo de la “humillación de la razón” la introducción a la *Philosophie der Mythologie oder Darstellung der rein rationalen Philosophie* (Werke, ed. K.F.A., vol. XI, lección XXIV) así como la *Einleitung in die Philosophie der Offenbarung* (Werke, vol. XIII, lección VIII).
- ¹⁴ Cfr. Schönborn, C., *Die Christus-Ikone*, Schafhausen, 1984, p. 41 sobre la “Carta magna de la teología de iconos” y en diferentes lugares. Es cierto que, por ejemplo, el patriarca de la iconolatría Nikophor de Jerusalén compara el retrato semejante a Cristo con símbolos no semejantes como el cordero o la cruz, no obstante la por él llamada *similitudo (homiôma)* es una analogía o similitud *esencial* o *sustancial* (cfr. Belting, H., *Bild und Kult*, capítulo 8, anotación 55 con abundantes referencias bibliográficas así como el capítulo 11 sobre el “verdadero retrato de Cristo”: “Se hablaba de la analogía divina (*homiôma*) con aquella otra que Cristo poseía en relación con el Padre”. Así podía adorarse la “reproducción (*charakter*) de la reproducción de la persona del Padre”, página 240). Cfr. también Ch. Schönborn, *Die Christus-Ikone*, en diferentes lugares por ejemplo respecto del gran teórico de comienzos de la disputa de los iconos Juan Damasceno. “Para Juan más que de la analogía figurada de lo que se trata es de la misericordia que los iconos transmiten” (página 186); o sobre la segunda fase del conflicto cfr. por ejemplo: “Los teólogos de imágenes del siglo IX han intentado determinar más exactamente la forma de esa identidad. Con todas las diferencias existentes al establecer los acentos principales se evidencia esto precisamente como el rasgo común de toda la devoción a las imágenes de la Iglesia de Oriente: la convicción de que en el icono Cristo mismo nos sale al encuentro”. (página 187).
- ¹⁵ Cfr. Gombrich, E., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D.C., 1959.
- ¹⁶ Cézanne “wanted ... to paint the forms and colours he saw, not chose he knew about or had learned about”. Gombrich, E., *The History of Art*, Oxford, 1984, 428. (En la 16ª edición italiana ampliada, Milán, 1995, p. 544 pone: “Cézanne non mirava a creare un’ illusione”.) Por otra parte, el proceso inverso de inmersión en la literatura se puede seguir de cerca en la pintura de iconos de los siglos XI y XII (véase Belting, H., *Bild und Kult*, 292-330).
- ¹⁷ “Der Augenblick Newman” en: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlín, 1986, p. 12. Cfr. por ejemplo también: “Un cuadro de Newman es un ángel. No anuncia nada, él mismo es la anunciación”. (p. 9).
- ¹⁸ Análogamente puede decirse por ejemplo de Paul Klee. Cfr. quizá su declaración: “Lógicamente comienzo en el caos ... a partir del cual se forma poco a poco o de repente el acto de un creador, el cosmos ordenado”. Citado según Hofmann, W., (*Die Grundlagen der modernen Kunst*, 3ª ed., Stuttgart, 1987, 424), que respecto a ello escribe: “Nuevamente vemos

al artista insistir en la armonía –coincidencia– con la creación mundial –ella es la que legitima a Klee para empezar en lo «pre-morfo»”.

¹⁹ Cfr. por ejemplo la respuesta de precisión que da Tomás de Aquino a la segunda “sed contra” en In II Sent., d. 1, q. 1, a. 5 (“Praetera, omne creatum est ex nihilo factum, sed omne quod est ex nihilo factum est ens postquam fuit nihil, cum non sit simul ens et non ens, ergo oportet quod caelum prius non fuerit et postmodum fuerit, et sic totus mundus”.); “Ad secundum respondet Avicenna in sua metaphysica: dicit enim omnes res a deo creatas esse, et quod creatio est ex nihilo, vel ejus quod habet esse post nihil, sed hoc potest intelligi dupliciter, vel quod designetur ordo durationis, et sic secundum eum falsum est; aut quod designetur ordo naturae, et sic verum est. Unicuique enim est prius secundum naturam illud quod est ei ex se, quam id quod est ei ab alio, quaelibet autem res praeter deum habet esse ab alio, ergo oportet quod secundum naturam suam esset non ens, nisi a deo esse haberet; sicut etiam dicit Gregorius quod omnia in nihilum recideret, nisi ea manus omnipotentis contineret; et ita non esse quod ex se habet naturaliter, est prius quam esse quod ab alio habet, etsi non durationis; et per hunc modum concedetur a philosophis res a deo creatae et factae”. (In II Sent., ad sed contra 2).

²⁰ *Metafisica*, XII 6, 1071 b 24 y siguientes (cfr. IX, 8, 1050 b 19).

²¹ “El arte del siglo XX ya no se puede describir, en último término, como novelesco; puesto que ese carácter novelesco presupone que se puede saber qué aspecto debería tener el mundo, a fin de que la ficción pudiera valer como una descripción correcta del mundo”. Luhmann, N., *Die Realität der Massmedien*, Opladen, 1996, 107 y siguientes. Cfr. también del mismo autor *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1993.

²² Aquí habría que abordar una ambivalencia que a modo de ejemplo se expresa de forma indirecta en la siguiente frase de Belting: “El concepto de imagen objetivo, que no depende de la representación de arte, ya no era adecuado a la conciencia moderna”. (Belting, H., *Bild und Kult*, p. 511). Lo ambivalente en el arte de la vanguardia actualmente es que sus productos, que, por un lado, muestran imágenes objetivas, más todavía, objetos puros (no obstante lo más extremo son los *objects trouvés* de Duchamp), pero, por otro, –naturalmente en tanto que de forma diferente a las imágenes culturales– quieren ser arte, dependen de una interpretación. En relación con el arte de vanguardia escribe Arthur C. Danto: “Interpretation is in effect the lever with which an object is lifted out of the real world and into the artworld, where it becomes vested in often unexpected raiment”. (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 1986, 39).

²³ L.-B. Geiger le da prioridad a ella frente a la participatio per compositionem (cfr. *La participation dans le doctrine de S. Thomas d’Aquin*, París, 1953).