

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

## ARTE Y REPUBLICANISMO

El republicanismo puede ser una realidad históricamente tangible tanto en la teoría como, en menor medida, en la praxis política. Pero eso lo ha sido sólo en momentos excepcionales de la historia de las ideas o de la lucha política. Por ejemplo, en la *República* de Platón, o en la lucha de Catón contra César, o en la de Savonarola contra los Médicis; o en la ideología que en Antonio de Guevara –no sin repercusiones en el antagonismo del *country* contra el *court party* en la próspera Inglaterra del siglo XVIII– aparece bajo el título de “vituperio de corte y alabanza de aldea”; o en el confederalismo de Estados contra el federalismo centralista, Jefferson contra Hamilton, el sur contra el norte de los Estados Unidos; jacobinos contra girondistas, etc. Pero, aun en esos momentos excepcionales, el republicanismo aparece muchas veces no ya contrarrestado por, sino él mismo diluido en su rival, que aquí podríamos calificar de liberalismo, entendiendo por liberalismo teórico o práctico la primacía de la economía sobre la política, de los intereses particulares sobre los generales, del bien privado sobre el bien común.

Más diluido aún, menos tangible históricamente, pero no por eso menos significativamente, el republicanismo es una constante que, si no como contracorriente, por lo menos como subcorriente, acompaña todas las épocas de la historia. Algo así como lo que Eugenio d’Ors calificaba como el fenómeno más o menos difuminado de lo barroco a diferencia del fenómeno circunscrito al siglo XVII de el Barroco; o como lo que en su *Poética* Emil Steiger llama lo épico, lo lírico, lo dramático a diferencia de la épica, la lírica, el drama, etc. Un drama no se puede dar en un poema

épico o en una poesía lírica, pero tanto una como otra pueden incluir elementos dramáticos. Para decirlo de otro modo, el republicanismo a que me refiero no se distingue de su antagonista el liberalismo *formaliter a parte rei* sino sólo *secundum rationem*; es un producto de la abstracción, pero de una abstracción *cum fundamento in re*. Dicho en el lenguaje de Max Weber, republicanismo y liberalismo son tipos ideales que, como tales, salvo en la teoría, nunca se dan en estado puro.

Es sólo en ese sentido en el que pretendo unir los dos conceptos de arte y de republicanismo; no, pues, para poner sólo un ejemplo, en el sentido en el que se podría hablar distinta, tangiblemente de arte republicano a la vista de la muerte de Marat pintada por Jacques Louis David<sup>1</sup>. En ese otro sentido, en el sentido weberiano, o d'orsiano, el arte republicano engloba fenómenos históricamente tan diversos como el arte bizantino a diferencia del renacentista, o, dentro de éste, como la escuela de Siena a diferencia de la de Florencia, o, para dar un salto a nuestro siglo, como el arte de vanguardia por oposición al arte burgués; sea éste académico o no, como no lo era al principio, pongamos, la pintura de los impresionistas a pesar de seguir siendo, desde el punto de vista del arte de vanguardia, pintura burguesa. En ese otro sentido, arte republicano incluye, pues, también lo que, desde el punto de vista del liberalismo burgués, más que arte es, como el arte de vanguardia, negación del arte. Este es el sentido fundamental en que voy a abordar mi tema, el de la tensión entre el arte y su negación. La tensión puede llegar a la prohibición de imágenes y a la iconoclastia. No por casualidad, el pueblo judío, sobre todo antes del rey Saúl, es un prototipo, esta vez también tangible, de republicanismo.

¿Es que, para empezar por ahí, el archirrepublicano Platón negaba todo tipo de arte? ¿Es que Platón era una especie de iconoclasta *avant la lettre*? No. Platón no podía tener nada que objetar contra el arte hierático de los egipcios, arte que no pretendía simular la realidad lo más fiel o engañosamente posible, que hacía ver en la misma figura, por ejemplo, la cara de perfil y los ojos de frente; como tampoco hubiera tenido nada que objetar contra el arte bizantino aun después de la derrota de los ico-

noclastas, si lo hubiera conocido. Y lo mismo cabe decir de Savonarola respecto al arte de la escuela de Siena, si los altares creados por esa escuela no hubieran sido más tarde literalmente hechos pedazos, descuartizados, para poder ser vendidas las piezas resultantes en lo posible tan fácilmente como los cuadros de la escuela florentina en el floreciente mercado de una pujante burguesía. Ni un icono bizantino ni un altar sienés estaban concebidos originariamente para ser colgados de un muro y dar desde ahí la impresión de una realidad visible como la que se pueda ver desde una ventana abierta al exterior en ese mismo muro. A pesar de sus elementos representativos, ni el arte bizantino ni el sienés estaban concebidos como mera representación de otra cosa, sino más bien como la presencia misma de lo que representaban; no ciertamente una presencia sacramental, como lo pueda ser la de Jesucristo en la Eucaristía; ésa era la interpretación que daban los iconoclastas a los iconos, y por eso los rechazaban. Pero sí una presencia, por lo menos, sacral. Y de lo que el arte occidental, a diferencia del oriental, se fue alejando paulatinamente a partir de las innovaciones de Giotto y de la escuela florentina era de sus orígenes sacros –también el arte occidental de temática religiosa–; ya lo máximo a que podía y quería aspirar era, como ocurriría más tarde con la *devotio* moderna, a promover sentimientos de devoción subjetiva en el interior de cada uno de los fieles. Con el cambio de los tiempos y de los gustos, tales sentimientos subjetivos pasarían a ser de preponderantemente religiosos a exclusivamente estéticos, y a los participantes de una liturgia comunitaria vendrían a suceder meros espectadores de obras de arte. De la fruición religiosa a la estética sólo hay un paso. Son sólo diferentes tipos de consumo.

Ya pronto, en el *trecento*, a la presencia directa de los misterios en las funciones litúrgicas en el interior del recinto sagrado le surgió un peligroso concurrente en forma de representaciones puramente artísticas, esta vez fuera del recinto sagrado; es decir, en forma de misterios teatrales escenificados ante la fachada principal de iglesias y catedrales. Tanto en el caso de la tabla florentina –disociada, al revés que la sienesa, de

antemano de toda función litúrgica- como en el caso del tablado escénico para funciones teatrales, el deseo de simular de un modo cada vez más fiel una realidad ausente condujo a los avances de la teoría y de la práctica pictóricas que culminarían en la técnica de la perspectiva central. En la técnica de la perspectiva central lo que cuenta no es ni la presencia de lo sagrado ni tan siquiera su significación simbólica, sino, en principio, sólo la ilusión de realidad. Un proceso semejante de alejamiento progresivo del arte respecto a sus orígenes cúltricos ya se había dado en el arte griego inmediatamente anterior a Platón. En la tragedia clásica de la época de Sófocles e, incluso, de Esquilo ya se empezaron a utilizar bastidores pintados, bambalinas, que pretendían copiar lo más fiel, es decir, lo más engañosamente posible la realidad a la que se refería la representación escénica. Y alguno de los filósofos alrededor de Pericles, no directamente el "subjetivista" Protágoras, pero al parecer sí Anáxagoras y Demócrito, para dar más la sensación, por supuesto ficticia, de realidad en la tragedia teatral clásica, elaboraron técnicas de perspectiva central similares en todo a las del Renacimiento. En ambos casos, en la Antigüedad clásica y en la Cristiandad occidental, el arte dejó progresivamente de ser litúrgico para convertirse, a lo más, en religioso y terminar, a la larga, en teatro de bambalinas y pura diversión, en *entertainment*.

No es, pues, de extrañar que ya Platón reaccionara contra poetas y pintores asociados en tales producciones teatrales, desterrándolos por igual de su república ideal. Como en toda revolución republicana, más que de dar un paso hacia adelante, de lo que se trataba ya en la revolución postulada por Platón era de dar un paso hacia atrás, de recuperar en lo posible los orígenes sacro-políticos, cuya pérdida progresiva había llevado en la época de Pericles al desastre de la guerra del Peloponeso; o, por decirlo con el Maquiavelo del *Comentario* a la primera década de Tito Livio, de lo que se trataba, y se ha tratado siempre en todo intento de revolución republicana, era de *ridurre ai principii*, para prevenir o evitar así catástrofes como la que también sufrió la república de Florencia a merced de tropas mercenarias y de poderes extranjeros, debido a su

misma prosperidad económica; en definitiva, de lo que se trataba era de volver a lo que, con el título de un conocido libro de George Steiner, se podrían llamar *presencias reales* –título con el que Steiner se refiere sólo al arte, pero que se puede aplicar con el mismo derecho a la política. Pensemos a este respecto en el significado tanto artístico como político de la palabra “representación”.

El camino de retorno a los orígenes republicanos, a las presencias reales, para superar la corrupción político-religiosa que va unida al liberalismo economicista de toda sociedad próspera, es muy variado. El camino de la democracia directa, no representativa, es sólo uno de ellos. Indudablemente, la democracia indirecta, meramente representativa, al dejar libres a la mayoría de los ciudadanos, o, mejor dicho, de los burgueses, para dedicarse a sus negocios particulares, ha sido desde la Antigüedad clásica la forma de democracia más conforme al liberalismo burgués, mientras que el tipo de democracia que requiere constantemente la presencia directa de los ciudadanos en el proceso de decisión está más de acuerdo con los principios del republicanismo que una democracia parlamentaria meramente representativa. Los frecuentes plebiscitos en los cantones suizos no son hoy día más que el *relicto* de un pasado republicano cada vez más lejano. Sin embargo, el republicanismo no va necesariamente unido a la democracia, ni tan siquiera a la directa, la cual, sin ir más lejos, para Platón no era sino una forma extrema de corrupción política. Si el republicanismo estuviera unido necesariamente a la democracia directa, entonces ni fenómenos previos a la moderna disociación moderna entre Estado y sociedad tales como la *societas civilis* de la Cristiandad occidental o el cesaropapismo de la oriental, ni tampoco fenómenos políticos posteriores a esa misma escisión entre Estado y sociedad tales como las más diversas formas de totalitarismo, fascista, nacionalsocialista o estalinista, o de populismo corporativista, franquista o peronista: ni aquellos fenómenos más alejados, ni estos otros fenómenos más cercanos a nuestros días podrían entonces ser considerados como más próximos al tipo ideal del republicanismo que al del liberalismo economicista, propio

tanto de la burguesía antigua y moderna como de la sociedad democrática de masas.

De manera semejante, tampoco faltan razones para considerar el arte de vanguardia del siglo XX como una reacción en favor de presencias reales por detrás del mundo de la pura representación ilusionista. Para empezar con un ejemplo no por extremo menos significativo: el teórico ruso de arte Boris Groys, con gran sorpresa de todos y escándalo de muchos, llamó la atención hace pocos años sobre la continuidad del estalinismo con respecto a la primera vanguardia rusa, que ya antes de la revolución soviética había culminado en el cuadrado negro de Malevich, máxima negación de todo contenido representativo. El ideal supremo del arte de vanguardia era y, puesto que como todo ideal de pura presencia es un ideal inalcanzable, sigue siendo, la unión de vida y arte. Y no otro era el ideal del estalinismo –de ahí el título de la obra de Groys: *Stalin, obra de arte total*. También ahí se trataba de una presencia, la de Stalin real y, además, total. El totalitarismo es, en efecto, la perversión del republicanismo en su misma línea.

Otro ejemplo en la misma línea de la negación del arte burgués, aunque no en la misma línea política del Malevich de los años veinte, es la de otro de los pioneros del arte de vanguardia. Me refiero a Marcel Duchamp. En 1960 Duchamp dio una larga entrevista en la televisión francesa aparecida hace poco como libro-folleto (*Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche editeur, París 1994). No es que en la entrevista Duchamp pretendiera justificar retrospectivamente su aparente<sup>2</sup> abandono progresivo del quehacer artístico. Pero su insistencia en el espectáculo, por él mismo calificado de “épouvantable”, “du commercialism en art”, es significativa. Según Duchamp, la comercialización progresiva del arte empezó hacia principios del siglo XX cuando los impresionistas dejaron de ser unos pobres diablos y empezaron a vender sus cuadros; cuadros que, en efecto, todavía seguían siendo cuadros representativos de algo, no meramente presentativos o, en todo caso, representativos de la nada, como el cuadrado negro de Malevich. ¿Era ya ese mismo horror ante el

hecho de que “nunca tanto como ahora el dinero había tomado forma de divinidad” lo que poco después llevó a Duchamp a ironizar sobre la pintura de cuadros figurativos declarando un *urinoir* como una obra de arte por el mero hecho de darle la vuelta y exponerlo como *fontaine*? Difícil de saber. Lo cierto es que ese acto de protesta por lo menos retrospectiva, como ha venido a demostrar la evolución posterior, tuvo una importancia decisiva para el arte. Con ello, para decirlo con el filósofo y crítico americano Arthur C. Danto, el arte dejó de ser arte sin más para convertirse, si no en filosofía sin más, sí en arte filosófico y filosofía del arte, cumpliendo así, como señala el mismo Danto, un profético dicho de Hegel. Por eso, no son de extrañar las afinidades entre aspectos del arte de vanguardia como los que he señalado y cuestiones fundamentales de la filosofía. Entre éstas, voy a escoger en la última parte de mi exposición la cuestión de la creación en general y del mundo en particular.

La elección no es casual. Una de las cosas que con esos y otros experimentos más ha tematizado el arte de vanguardia en el siglo XX es el de la creación artística misma. Creación significa origen, y significa más que originalidad, originariedad; no separarse del origen, del principio, de todo aquello que, según el republicanismo, la inevitable corrupción burguesa deja detrás de sí para olvidarlo progresivamente.

El mundo, se dice, ha sido creado de la nada o después de la nada. Haber sido creado de la nada o después de la nada significa primero que el mundo, simplemente, no ha sido creado de algo o después de algo; o que, como habría que decir más bien en español, no ha sido creado de nada. Igual que el griego, el español no conoce la doble negación como afirmación. La diferencia, sin embargo, es también clara en español: ser creado de nada no es ser creado de “la” nada, lo cual ya sería hacer de la nada algo. Que la creación haya sido creada de nada, o no de algo, en el sentido, pues, de una negación externa que no hipostatiza la nada, es una proposición correcta que el mismo Santo Tomás emplea. Pero en esa proposición la creación aparece todavía como ya creada en el pasado y, por eso, como asentada en sí misma. Como la creación no se ve todavía en esa

proposición es como surgiendo en el acto mismo de ser creada. La creación aparece ahí todavía más bien como un acontecimiento en el pasado, como si la creación, una vez creada, continuara siendo por inercia. El deísmo, por ejemplo el de Newton, se queda ahí. Ése es, en general, todavía un punto de vista científico, que no es que sea incompatible con el de la creación como algo presente, pero que no la tiene por qué tener en cuenta. En la ciencia, lo mismo que en la vida corriente, la creación no aparece como creación, como algo que, independientemente del tiempo transcurrido, no abandona su origen, sino que está siempre al inicio. La palabra griega para "principio", "*arjé*", es muy certera a este respecto. "*Arjé*" no indica algo que se deja atrás; es principio y principialidad a la vez, algo de lo que uno no se puede independizar. Algo así como para Santo Tomás, que vivía aún en un mundo más republicano que liberal, ley natural es *similitudo* de la ley eterna en la criatura racional; mientras que para Grotius, ya en la línea del racionalismo escotístico y del incipiente apogeo de la burguesía liberal, la ley natural sería lo que es *etsi Deus non daretur* (como se le suele citar).

Una comparación del mismo Santo Tomás nos puede servir para ver mejor la diferencia entre la visión puramente científica o mundana de la creación, del mundo, y su visión metafísica o como creación. Para la primera, la creación es comparable al calor. El calor puede subsistir en el aire aunque la fuente del calor desaparezca. No así la luz. Si la fuente de la luz, el sol, desapareciera, *ipso facto* la luz desaparecería. Y lo mismo que la luz, la creación como tal: ninguna de las dos –claridad y creación, la transparencia del aire para la luz y la de la creación para Dios– se puede independizar, a diferencia del calor, de su fuente o principio. Por eso, un proceso de degeneración, de degradación o de corrupción es, en esa perspectiva de un republicanismo trascendente (que no se aparta de sus orígenes), si no imposible, por lo menos irrelevante. Tomada, en cambio, al modo del calor que permanece, aunque disminuyendo constantemente, con independencia de su origen, la creación no aparece como creación, es decir, como nada de suyo o como de suyo nada, sino como mundo,



como algo en que uno se puede apoyar, como algo consistente en sí mismo o, sencillamente, como algo. Es como el puro espectador ante una pintura figurativa. Uno sabe a qué atenerse: eso –lo que aparezca en ella– es algo, algo conocido de antemano, que la pintura no hace más que representar de un modo más o menos logrado. No es como en el arte no figurativo, ni tan siquiera como en el abstracto. Ahí uno no sabe a qué atenerse; ahí, lo que aparece, no es nada, y si lo es, lo es sólo por casualidad, porque ni representa ni quiere representar nada. Lo mismo con la creación. Cuando se la toma como representación, entonces es algo; algo que se puede parecer a otra cosa, incluso a Dios; aparece como algo que, más que ser semejanza, *similitudo*, de Dios, es semejante a Dios, como si estuviera en un mismo plano con él, como si con él comunicara en un *tertium comparationis* llamado ser; como si con la creación hubiera más ser que sin ella, como hay más cosas que antes cuando se pinta un cuadro: entonces, digo, la creación aparece como algo que se parece a Dios, pero sin llegar a serlo; como también la imagen representativa se parece a su original sin llegar a serlo: un quiero y no puedo.

En cambio, la imagen icónica no pretende semejarse a nada, se anonda, por así decirlo, y sólo así, no pretendiendo ser de suyo nada (es decir, no siendo meramente algo), hace presente la totalidad. A Dios no se le puede representar, porque no es un qué, esto o lo otro; sólo se le puede hacer presente, que es lo que hace el mundo tomado no como mundo, como esfera de nuestra afirmación, de nuestra actividad cotidiana, sea científica o no, por ejemplo política, sino como creación. Tan pronto como al mundo se le toma no como mundo, sino, metafísicamente, como creación, se hace transparente a Dios, deja traslucir su presencia sin necesidad de parecerse a Él; es *similitudo Dei*, aunque no sea *similis Deo*. Y lo que hace el mundo, no como mundo sino como creación, lo hace también a su modo el icono. Tampoco el icono necesita parecerse a nada, y menos a Dios. Lo hace presente prescindiendo de la ilusión de parecido con la realidad y prescindiendo así también de la ilusión de una realidad que sea algo de por sí. Y en cuanto el arte abstracto termina con la ilusión de

algo que de por sí sea más que nada, ese arte hace a su modo también presente la creación como creación, como algo original que no se constituye como algo al margen de su origen, sino que realiza el ideal (irrealizable en la política o en la ciencia, el ideal políticamente utópico del republicanismo) de no abandonar el origen ni tener que ser reducido una y otra vez a él en una revolución permanente o intermitente.

Otro aspecto de la doctrina de la creación en Santo Tomás nos puede ser útil también aquí. Con cierto desconcierto de sus intérpretes, Santo Tomás insiste en que, desde un punto de vista puramente racional, prescindiendo, pues, de la Revelación, el mundo podría ser visto como existiendo desde siempre. A primera vista, eso parece decir lo mismo que dice el deconstructivismo postmoderno: que no hay principio, ni originalidad, y menos originariedad; que todo es copia de copia, signo de signo, representación de otra representación, y así al infinito sin origen ni fin. En este sentido, el deconstructivismo es, dicho con Hegel, nuestra época *ametafísica* llevada a concepto. En Santo Tomás, naturalmente, la situación es diferente. Lo que Santo Tomás quiere decir y dice es que la creación es independiente de la longitud del tiempo; que la creación no ocurrió simplemente en el pasado sino que es un acto continuo e instantáneo, instantáneamente continuo; no creación en el tiempo ni al principio del tiempo, sino del tiempo como instante fluyente, como *nunc fluens*. Tomada la creación así, como creación, y no como mundo, no hay ni pasado ni futuro sino sólo un presente inestable, que es y no es a la vez. Como bien vio Heidegger, la esencia de la metafísica, que por eso él quiso “superar”, está en la consideración del ser como presencia y, por tanto, como presente. Tomado, en cambio, como extensión en el pasado y el futuro, el tiempo es metafísicamente irrelevante. Aunque la creación fuera, como se dice, *ab aeterno*, no por eso dejaría de ser nada, algo que de por sí es nada; es decir, algo que no puede ser todo. El arte de vanguardia puede hacérselo ver de una manera más intuitiva, de una manera, por decirlo así, icónica –ni iconográfica ni iconológica.

Ya en el precursor más inmediato del arte de vanguardia, en Cézanne, se dio un paso decisivo en dirección a la superación del representacionalismo en el arte. Lo que Cézanne se propuso, y a su modo consiguió, es desterrar la literatura del arte. Resulta difícil imaginarse a un iconógrafo, o a un iconólogo, intentando descifrar lo que un cuadro de Cézanne significa. Cézanne no intentaba decir nada, sino desvelar, hacer ver, lo visible, y nada más que eso. El tema, el *sujet* 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. Sin embargo, montaña es montaña, y "montaña" tampoco se ve; se sabe; hay que saber un idioma para saberlo, para saber que eso es una montaña. Tampoco ahí se da una presencia inmediata. Sea nombre propio o general, ese algo es ya algo, algo que ha estado ahí de antemano y que, además, se tiene que saber igualmente de antemano, porque si no, no se ve.

El pintor y crítico americano Frank Stella<sup>3</sup> dice expresamente que con sus "*shaped canvases*" lo único que quería es hacer ver lo que se ve. En la línea del crítico Clement Greenberg, los "*shaped canvases*" representan una destrucción sistemática de la pintura ilusionista, empezando porque en ellas ni el marco es marco, sino de la misma forma (*shape*) que aparece en el lienzo, ni el lienzo (*canvas*) es lienzo, sino él mismo forma, porque no se distingue de lo que aparece en él, no es fondo de forma sino fondo y forma, lienzo y marco, continente y contenido a la vez. Ocurre lo mismo con los colores de otro pintor cercano a Greenberg, Morris Louis. Sus colores no se distinguen del lienzo. Morris Louis no pintaba el lienzo sino que dejaba correr sobre él los colores, como si hubieran estado ahí desde siempre; como si salieran del lienzo sin nadie que los hubiera pintado. Pero, aunque esos colores hubieran estado ahí desde siempre, representan tan poco, nada, como las bandas (*stripes*) de Stella; son algo, pero ese algo que son no cuenta, no es nada. En ambos y muchos otros casos ocurre siempre lo mismo: lo que parece ser (de siempre, de por sí) no es, y lo que no es (de por sí) es. Tales cuadros, que no son cuadros y, a veces, ni

tan siquiera cuadrados, son como iconos de la creación. La creación no es creación de esto o de lo otro, de un mundo lleno de cosas, sino de todo. *Creatio*, dice Santo Tomás, es *totius esse*; un dar todo (o de todo, o del todo) el ser. Sin el creador como donante de todo el ser, la creación degeneraría en eso y lo otro, en algo representable, que de por sí no puede ser nada por mucho que dure. La longitud del tiempo en que la creación haya podido existir es tal vez científicamente comprobable, pero metafísicamente es irrelevante, porque la creación está siempre al principio, es siempre presente, y eso sólo gracias a la presencia presente del creador. En ese sentido no degenera poco a poco como el calor, sino que no es más que creación, su ser no es más que su ser creada. Si no, no es nada; en todo caso es mundo. Muchas veces, el arte de vanguardia llega a ser, lo quiera o no, un arte auténticamente metafísico. Es verdad, tampoco ante él podemos doblar la rodilla, como ya Hegel constataba del arte de su época y Heidegger repetía del Dios de la onto-teología. Pero a veces ayuda a su modo, como la metafísica al suyo, a cumplir la función de *ridurre ai principii*, de no olvidar el origen, aunque en el republicanismo no se trate directamente de la creación sino, más modestamente, sólo del mito fundacional de toda comunidad política. Eso es lo que el liberalismo burgués siempre tiende a olvidar para quedarse en el mundo como la esfera de la expansión de nuestra afirmación. El caso más extremo es el de la postmodernidad. Cuando todo se reduce a simulación, la cuestión de la verdad tiende a reducirse a una cuestión de poder.

En una época, como la de hoy, de liberalismo burgués o, a lo más, de democracia de masas, pero sin populismo político, el artista, y más el artista de vanguardia, vive, tiene que vivir, por mucho éxito comercial que tenga, al margen de la política. Su influencia, como la del metafísico, era más directa en las épocas en que el republicanismo no estaba tan anticuado. Pero entonces también se podía dejar arrastrar más por la corrupción que el mismo republicanismo sabe que es ineludible, consustancial al desgaste del tiempo. Por eso lo intenta superar volviendo al pasado, lo cual no es menos utópico. Si el ideal republicano de no abandonar el ori-

gen no se realiza, al margen de la política, en la metafísica o en el arte, no se realiza en ninguna parte. Para decirlo con Niklas Luhmann:

...tal vez sea esto una forma de mostrar cómo el arte refleja [y reflexiona: “*reflektiert*”] para sí y para otros sistemas funcionales lo que en la sociedad moderna se ha convertido en algo imposible<sup>4</sup>.

Más utópico aún resulta el republicanismo en una época de multiculturalismo como la actual. El republicanismo es esencialmente unicultural. La separación de Iglesia y Estado no se compadece con él. La misma *societas civilis* medieval contaba con dos cabezas, el papa y el emperador. En esto era más liberal que republicana. Republicanismo y cristianismo no tienen por qué ir unidos. El cristianismo tiene una componente liberal o individualista innegable. Ni la religión civil ni el cesaropapismo son consubstanciales al cristianismo. Ya sus mismos orígenes lo demuestran. Por lo demás, los orígenes del cristianismo no fueron tan iconoclastas como a veces se dice. El que el arte de Occidente dejara relativamente pronto de ser sacro, no quiere decir que no pudiera seguir siendo cristiano como arte, si no sacro, por lo menos religioso durante un periodo más o menos largo de su historia.

Una objeción a todo esto podría ser: la importancia del icono de Cristo reposa en su semejanza con Jesús de Nazareth. La respuesta es no; toda la teología del icono de Cristo se basa en el concepto de identidad y no en el de semejanza (*homousios* y no *homoiousios*); por tanto, en el de presencia y no en el de representación. Precisamente de ahí procedían las dificultades de los iconoclastas: presente está Cristo sólo en la Eucaristía. Lo que los grandes teólogos del icono (Juan Damasceno, Teodoro el Estudita, Nicofor de Constantinopla) hicieron no fue más que insistir en lo que sus antecesores a partir del siglo IV (Atanasio, Cirilo de Alejandría, Maximo el Confesor) ya habían puesto de relieve, y aplicarlo *mutantibus mutandis* al icono: que la imagen del Padre en que consiste el Hijo no es una imagen cualquiera. Una imagen cualquiera no es más que semejante a su original;

no idéntica a su original como lo es la imagen trinitaria y la cristológica, y como el icono de Cristo, que conserva la imagen de la faz de Cristo, también lo es a su modo. Naturalmente, un icono no es Cristo mismo, pero tampoco es una mera representación de Cristo. Si lo fuera, el icono sería mero arte, pero el icono es más que mero arte, el icono es culto. Otra objeción podría ser: todo eso tiene poco que ver con el republicanismo. Respuesta: el punto de contacto está en la importancia que el arte de iconos y el republicanismo dan al concepto de naturaleza frente al de artificialidad. La presencia es natural, la representación artificial. El icono no es sin más una imagen. Imágenes de Cristo puede haber muchas que se le parezcan más o menos, icono sólo hay uno: la segunda persona de la Trinidad que se hizo carne. Eso es irreproducible. La identidad se escapa a las categorías de semejanza o desemejanza. Sin embargo, en la semejanza tomada sustantiva (*similitudo*) y no adjetivamente (*similis*) sí se da una identidad. Pensemos sólo en la llamada identidad intencional propia del concepto. Más que una imagen semejante a la persona (de Cristo, de la Virgen, de un santo) se buscaba la semejanza de la persona. Esto vale hasta para la fotografía de san Giuseppe Moscati en la iglesia Gesù Nuovo de Nápoles<sup>5</sup>. Y a la objeción de que todo eso tiene poco que ver con el republicanismo se podría contestar aludiendo no sólo al hecho de que el culto a los iconos fue adquiriendo cada vez más un carácter público<sup>6</sup>, sino también a la dimensión sociopolítica y revolucionaria del arte de vanguardia que, a diferencia del arte de la pura modernidad (Picasso, etc.), era extremadamente crítica con el contenido figurativo del arte en su sentido tradicional a partir del Renacimiento. La importancia de lo inmediato se puede ver también en fenómenos tales como la exclusión de instrumentos que no sean la voz humana en la liturgia bizantina hasta hoy.

## NOTAS

---

- <sup>1</sup> Es cierto que el republicanismo de la Revolución Francesa daba gran importancia al arte. Sin embargo, no es menos cierto que el tipo de arte más característico de la época no era el arte figurativo sino la fiesta colectiva. Precisamente J. L. David es una clara prueba de ello. Su actividad principal como artista revolucionario consistía no en pintar cuadros sino en organizar verdaderas fiestas litúrgicas en la que la distinción entre actores y espectadores no debía existir; como tampoco debía existir en un pueblo republicano en el que –según el republicano Rousseau– bastaría que alguien hincara un palo en el suelo y lo adornara en lo alto con guirnaldas para que los ciudadanos se pusieran a celebrar una fiesta a su alrededor. No olvidemos que los cuadros más característicos de temática republicana (por ejemplo, *El juramento de los Horacios*) fueron pintados por David todavía dentro del antiguo régimen ni que su actividad como pintor no terminó ni con la revolución republicana ni tan siquiera con Napoleón.
- <sup>2</sup> Ver, por ejemplo, Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México 1978.
- <sup>3</sup> En la discusión que siguió a esta conferencia el ejemplo fue más bien Tàpies. A la tesis de que sólo pintara un muro, alguien dijo que lo que pintaba era un agujero, y un tercero que un sayo franciscano. Lo importante es que no se puede decir a ciencia cierta *qué*.
- <sup>4</sup> *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt M. 1995, p. 148; Tarkowskij, A.: “...Sólo el arte nos ha conservado un resto de eso.” *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und zur Poetik des Films*, Berlin 1988, p. 229.
- <sup>5</sup> Cf. Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor der Zeitalter der Kunst*. München 1990, p. 21 ss.
- <sup>6</sup> Cf. *Ibidem*, p. 49