

Frecuentemente se oyen, en cualquier muestra de pintura no representativa, interrogaciones tales como, ¿qué significa ese cuadro?, acompañadas generalmente por una exclamación de desaliento, ¡yo no entiendo nada de pintura!

Hace unos años, también nosotros nos preguntábamos, con cierto desánimo, qué significan esos cuadros que, al carecer de imágenes, se obstinan en no confiarnos su sentido. Sin embargo, y gracias a las espléndidas obras de Etienne Gilson sobre filosofía del arte, lamentablemente poco conocidas, se despejaron para nosotros muchas de las incógnitas que suscita el apasionante mundo del arte.

Las reflexiones de Gilson al respecto datan del año 1916, cuando en sus primeros escauceos con la filosofía del arte asienta lo que podríamos llamar su tesis central sobre la tarea específica del artista, encaminada a "constituir un objeto real que no tenga otra función más que la de ser bello".¹

Por tal motivo, y con vistas exclusivamente a la belleza, el artista ha de producir "nuevas realidades", que servirán para el regocijo y esparcimiento del espíritu. No se tratará, por lo tanto, de repetir la realidad visible, sino de hacer visible esas formas que el artista ha pergeñado a veces lenta y hasta penosamente: "En el arte, como ha señalado Klee, no es tan esencial ver, como hacer visible"²

El arte posee así una misión "poiética", hacedora y creadora de nuevos seres, llamados a la existencia para que nos encanten con su belleza. Y como toda generación de una nueva realidad implica la intervención de causas, también en el nacimiento de una obra artística, en tanto que es una cosa real, concurren las cuatro causas relevadas por Aristóteles. Pensamos, al respecto, que la antigua etiología aristotélica no ha perdido su vigencia, pues las verdades mantienen siempre su actualidad, por viejas que sean.

Las causas son aquellos principios o elementos, que intervienen necesariamente en la constitución de cualquier ente. Ninguna realidad accede al ser, sin que algo o alguien lo haya promovido. Ninguna realidad se altera, ya sea

¹ E. GILSON, "Art et métaphysique", *Revue de métaphysique et de morale*, 23, 1916, p. 252. Este artículo fue escrito en un campo de prisioneros de guerra y las ideas sustentadas en él fueron más tarde desarrolladas y profundizadas en sus obras mayores, entre las cuales figura, en primer término, *Painting and Reality* (traducida al español con el título *Pintura y realidad*, Madrid, Aguilar, 1961). Poco después de la edición en inglés, Gilson redactó en francés *Peinture et réalité* (París, Vrin), obra complementaria de la anterior. No sabríamos insistir lo suficiente sobre la riqueza de estas obras, tanto por el material que recogen, como por las ideas que contienen sobre la naturaleza del arte. Además, también iluminan con viva luz las distintas cuestiones emparentadas con el quehacer artístico *Introduction aux arts du beau*, París, Vrin, como asimismo *Matières et formes*, Vrin, París, 1964.

² P. KLEE, *Diarios*, Era, México, 1970, p. 474.

accidentalmente, ya sea sustancialmente, sin el concurso de una o varias causas, que son justamente las razones explicativas de su cambio.

Del mismo modo, también en la gestación de una realidad artística deben incidir las célebres cuatro causas. Indudablemente, el artista resulta el principio del movimiento, el origen y la fuente de la futura obra y, por ello, él es la causa motriz de la misma. La causa final de la obra, primera en la intención del artista, pero última en su realización, es la belleza misma de la obra, que moviliza al artista a ejecutarla, acuciado por una necesidad interior. A propósito, observa Santo Tomás que la causa final es, a su vez, causa de la causa motriz, en este caso, del artista, porque su deseo de plasmar belleza lo lleva justamente a comenzar su trabajo. Pero el artista debe recurrir imprescindiblemente a elementos materiales (tela, cartón, tintas, etc.) para la consecución de su obra, los cuales constituyen, por tal razón, su causa material. Y algo tiene siempre necesariamente que ser creado, y ese algo es una forma que, en el caso de la pintura, podrá ser imitativa o no. La causa formal es justamente la forma creada y, como toda forma, hace que esa obra sea lo que ella es.

Se trata indudablemente de una realidad artificial, pero elaborada a partir de la realidad natural, dado que el artista no crea *ex nihilo*, sino a partir de la materia existente. Pero si no produce radicalmente su criatura, la forma engendrada puede ser, sin embargo, fruto exclusivo de su imaginación creadora, sin equivalente alguno en el mundo circundante, tal como profusamente lo atestigua en el presente la pintura no imitativa.

Pero también la pintura imitativa, así llamada en tanto que reproduce la silueta visible de las cosas, crea las formas que, en este caso, son imágenes. Teniendo en cuenta que la imagen es la representación de un objeto existente, la pintura imitativa reitera el objeto a título de imagen. Nadie podría negar que la imagen ha dominado la pintura desde sus orígenes y ejercido su imperio hasta nuestro tiempo. Pero en los primeros años de nuestro siglo, ella comenzó a perder vigencia y su quiebra ha quedado registrada en un elocuente texto de Kandinsky, que se atribuye por ello el privilegio de haber pintado el primer cuadro abstracto en el año 1911.

Todo comenzó para él cuando asistió en Moscú a una exposición de los impresionistas franceses. Por primera vez, confiesa Kandinsky, "veía un cuadro" (se trataba de *La parva de heno*, de Monet), pero le resultó difícil saber que era una parva sin la ayuda del catálogo y también le causó pena no haber podido reconocer el objeto: "Sentía confusamente —escribe Kandinsky— que en el cuadro faltaba el objeto".³

Faltaba el objeto o, mejor dicho, la imagen de la parva real no se le presentaba a sus ojos con los contornos definidos que ella ostenta en la realidad. Esta primera experiencia fue seguida por otra, que marcó definitivamente la fractura del objeto y de su imagen: "Era la hora del naciente crepúsculo. Llegaba a mi casa con mi caja de pinturas después de haber llevado a cabo

³ W. KANDINSKY, *Mirada retrospectiva*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 98.

un estudio y todavía me encontraba sumido en mis sueños y absorbido por el trabajo que acababa de terminar cuando de pronto vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un vigoroso ardor interior. Al principio me quedé paralizado, pero en seguida me dirigí rápidamente hacia ese cuadro misterioso en el cual sólo veía formas y colores y cuyo tema era incomprendible. Pronto encontré la clave del enigma. Era uno de mis cuadros puesto a un lado y apoyado sobre la pared".⁴

La conclusión de esta segunda experiencia no se hizo esperar: "el objeto perjudicaba a mis cuadros".⁵ El objeto representado pictóricamente, imagen del objeto existente, perdía su privilegio, dejando de ser el protagonista principal de la obra artística.

De esta manera, Kandinsky anunció el nacimiento de una nueva era, iniciándose entonces la aventura de la pintura actual. Se trataba ahora de crear belleza sin recurrir al objeto, de pintar sin el apoyo de la imagen. Todo el esfuerzo de la pintura de hoy ha estado dirigido a mostrar justamente que la imagen no es coesencial a la pintura. Imágenes bien logradas pueden ser malas pinturas y, a la inversa, imágenes imperfectas pueden ser buenas pinturas.

"*El flautista* de Meissonier —observa Gilson— es una imagen mejor que *El pífano*, de Manet, pero *El pífano* es una pintura mejor".⁶

Este juicio pone de relieve la disociación entre imagen y pintura que estamos señalando y que se operó a comienzos de nuestro siglo. Esto no quiere decir, por otra parte, que una buena imagen no pueda ser, a la vez, una buena pintura, sino tan sólo que la calidad de la pintura no depende de la perfección de la imagen, ni tiene por qué someterse a ella. Al respecto, sólo queremos subrayar que la imagen no es un componente insoslayable de la pintura, y que se puede plasmar belleza tanto recurriendo a imágenes como prescindiendo de ellas. Como atinadamente escribe Gilson, "la belleza es una y la misma tanto para el arte imitativo como para el no imitativo".⁷

Pero la supresión de la imagen llevó aparejada la eliminación del tema, pues todo tema reclama imágenes. Si entendemos por tema el asunto representado en un cuadro o, como dicen algunos autores, el contenido de la obra, sea de la índole que sea, religioso, histórico, político, social, doméstico, etc., el carácter del mismo no incide en absoluto en la belleza de la obra como tal. En este sentido, resulta sumamente ilustrativa la experiencia que relata Raissa Maritain en *Las grandes amistades*, al confiarnos allí que sentía una profunda admiración por Rembrandt, pero que su cuadro *Carnicería* la desconcertaba. La imagen de un buey desollado, la brutalidad del tema, le parecía indigna de la talla de su autor. Jacques Maritain, que en ese momento la acompañaba,

⁴ *Op. cit.*, p. 110. Hemos leído una traducción francesa de este texto, escrito originalmente en alemán, algo distinta de la traducción que acabamos de citar, ya que, según ella, el cuadro estaba "colgado en la pared de manera invertida". De cualquier modo, y siguiendo una traducción u otra, el cuadro no estaba en su posición adecuada.

⁵ *Op. cit.*, p. 110.

⁶ E. GILSON, *Peinture et réalité*, Vrin, París, 1972, p. 296.

⁷ E. GILSON, *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 220.

y con mayor sensibilidad estética que su futura esposa, estimaba, por el contrario, que esa obra poseía la misma calidad pictórica que cualquiera de sus otras grandes obras.

A raíz de esa disparidad en el juicio estético, comenzaron sus reflexiones sobre el arte, y el problema del tema les pareció definitivamente resuelto por los pintores del siglo XX, cuya emoción poética ha generado los espléndidos resultados que hoy podemos apreciar y disfrutar: "Esta emoción puede ser provocada por una realidad inmensa o ínfima, y la belleza de la obra de arte no se confunde jamás con la del tema tratado".⁸

Retengamos esta última observación. De acuerdo con ella, el tema puede ser sublime y su realización pictórica, mediocre. ¿Cuántos cuadros con elevados temas religiosos carecen de nivel pictórico? El tema puede ser brutal, como la imagen del buey desollado y, no obstante, la pintura, excelente; o el tema puede ser noble, y la pintura también buena. Siguiendo a Maritain, la brutal *Carnicería*, de Rembrandt, tiene la misma categoría artística que su noble *Filósofo*. "Brutal" y "noble" son calificativos sólo válidos para la imagen, no para la pintura. Las imágenes podrán ser feas, repulsivas incluso, y no afectar por ello la calidad pictórica de la obra.

Tema y pintura, por lo tanto, resultan independientes entre sí. Temas de gran riqueza pueden ser artísticamente pobres; y, al contrario, temas sin mayor relieve, como una naturaleza muerta o un arlequín, pueden alcanzar una notable madurez pictórica. Por ello, la belleza de la obra no debe nada a la del tema tratado, no se identifica con él, ni depende de él. A temas altos pueden corresponder obras bajas y a temas banales, obras pictóricamente relevantes. Tema y pintura, ambos también pueden ser, al mismo tiempo, de gran estatura y coincidir en una misma obra.

Pero si la belleza no guarda relación con el tema, ¿no será posible prescindir completamente del asunto, sin que por ello se menoscabe la labor artística? La pintura actual ha acometido tal empresa, como decíamos, llegando a demostrar que la anulación del tema, de la imagen en definitiva, no afectaba a la belleza perseguida de la obra. Antes bien, lejos de disminuirla, la ausencia de la imagen favorecía la imaginación creadora del artista, libre ahora de cualquier sujeción a la realidad visible. El quehacer artístico se manifestaba entonces más radical, más liberado y más acorde con sus propias exigencias. Su libertad creadora podía ejercerse más plenamente, pues ni el objeto real, ni su imagen, ni el tema, condicionarían ahora el vuelo de su empeño y fervor poético.

El ocaso de la imagen conllevó la del tema y los artistas se esmeraron desde ese momento en pintar sin representar, ni imitar nada. Crearon entonces formas no representativas, ni imitativas, formas autosuficientes, que agotan su significación en sí mismas, sin remitir a otra cosa, con lo cual las nociones de forma y signo comenzaron también a distanciarse.

⁸ R. MARITAIN, *Las grandes amistades*, Desclée de Brouwer, Buenos Aires, 1954, p. 49.

Estimamos, al respecto, que la novedad, por no decir revolución, introducida en el arte de pintar por esta nueva actitud, ha consistido en divorciar estas dos nociones capitales de "forma" y "signo". En un breve párrafo, H. Focillon ha tocado el nudo de la cuestión: "Siempre trataremos de buscar otro sentido a la forma, fuera de ella misma, y de confundir la noción de forma con la de imagen, que implica la representación de un objeto, y sobre todo con la de signo. El signo significa, mientras que la forma *se* significa".⁹

En primer lugar, la forma pictórica no es una imagen, y aunque ella sea advertida como tal (el "árbol" pintado resulta reconocido como imagen del árbol real), ella, la forma pintada, goza de un sentido plástico y pictórico propio. Ello deja traslucir la especificidad de la pintura, que crea formas, como decía Kandinsky, con "su propio aroma espiritual",¹⁰ formas que no deben al objeto natural su sabor y carácter típicamente plástico. El caballo pintado puede ser verde, y nadie ha visto en la realidad cosa tal, o una mano pintada tener más dedos que los normales. Tal alteración de la realidad objetiva en nada afecta a la obra artística, porque las formas pictóricas gozan de autonomía, poseen una idiosincrasia propia y no tienen por qué reflejar las cosas existentes con la fidelidad de una cámara fotográfica. El pintor no es un fotógrafo, y aunque la fotografía sea un arte, no es el arte de pintar.

La misión de la pintura es la de crear bellas formas, que pueden evocar las cosas circundantes o no tener el menor parentesco con ellas. Tal es el caso de las distintas formas geométricas (curvas, círculos, rectas, etc.), que pueblan la pintura no representativa. Y hablamos de pintura "no representativa" o "no imitativa", en lugar de "no figurativa", dado que las formas geométricas, que pueden integrar un cuadro, son figuras y, por lo tanto, un cuadro no imitativo puede ser figurativo.

Por otro lado, si el artista recurre a las cosas sensibles no es para trasladar a la tela su semblante exterior, sino porque busca en ellas estímulos para su trabajo poético, produciendo formas con una vida pictórica peculiar, pues, como subraya también Gilson, "toda forma es plástica por sí misma y tiene una significación plástica propia".¹¹

Además, aunque la pintura, desde sus orígenes hasta nuestros días, haya, aparentemente, representado la realidad, ella ha hecho algo más que representar, pues nunca parece haberse sometido escrupulosamente al aspecto exterior de los objetos: "la pintura creadora no ha sido nunca representativa".¹² Toda pintura, en tal sentido, lejos de reiterar lo visible, lo recrea, inventando incluso nuevas formas sin ninguna conexión con la naturaleza. Y así como las nociones de forma e imagen no se cubren perfectamente, tampoco coinciden entre sí las de forma y signo.

Según la clásica definición medieval, el signo es algo que está en lugar de otra cosa: *aliquid stat pro aliquo*. De acuerdo con ella, las palabras, ya sean

⁹ H. FOCILLON, *Vida de las formas*, El Ateneo, Buenos Aires, 1947, p. 12.

¹⁰ V. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1981, p. 48.

¹¹ E. GILSON, *Pintura y realidad*, p. 215.

¹² *Op. cit.*, p. 220.

habladas o escritas, revisten el carácter de signos, pues ellas reemplazan a las cosas correspondientes. La palabra "vino" es el signo legible o audible del vino que se bebe. Y así como el concepto es la cosa misma concebida o conocida, el signo es la cosa misma significada. De este modo, el concepto es lo conocido, y la palabra, lo significado. En tal sentido, el "concepto" pan resulta el verbo interior que el espíritu forja en su intimidad en contacto con el objeto real, mientras que la "palabra" pan es el verbo exterior que el espíritu profiere para significarlo. Como señala Santo Tomás, lo propio del signo es remitir a otra cosa: *Signum autem est per quod aliquis devenit in cognitionem alterius* (S. Theol., IIIa, q. 60, a. 4). El signo nos hace conocer otra cosa, porque el semáforo rojo nos indica que debemos detenernos, la flecha qué dirección seguir y las palabras, a qué nos referimos.

Pero la forma pictórica no debe jugar el papel de signo, aunque ella espontáneamente signifique. La forma posee una aptitud natural para significar, pero estéticamente considerada, ella ha de ser contemplada en sí misma, evitando que la imaginación divague y el espíritu se dirija a otra cosa fuera de la tela. Cuando el artista pinta una mandolina, no es para decir "esto significa una mandolina", sino que esa forma se significa, absorbiendo entonces su significación en sí misma. Como de suyo, la forma remite al objeto que puede evocar, resulta menester que el pintor, si quiere lograr su fin específico, "disocie, tanto como le sea posible, la forma como elemento plástico, de la misma forma como signo pintado de la forma real correspondiente".¹³

Al pintar un jarrón con flores, el artista no tiene evidentemente la intención de decirle al observador, que el jarrón pintado significa un jarrón y que las flores significan flores. El jarrón y las flores, en tanto que formas plásticas, gozan de una "personalidad pictórica"¹⁴ propia, como observaba J. Gris. Todo el esfuerzo de la pintura moderna ha consistido justamente en romper la ligazón entre forma y signo, tratando de mostrar que, estéticamente hablando, la forma pictórica se basta a sí misma. Escribe Gilson al respecto: "tan pronto como la forma aparece, puede ser leída de diversos modos. Leerla como significativa de sí misma es leerla como un artista, pero puede leerse como representando un ser natural (un hombre, un caballo, un árbol, etc.), o como *significando* una significación (un crucifijo). El problema originado por estos otros modos de leer una forma consiste en saber si son importantes para la pintura tomada en cuanto pintura".¹⁵

Se trata, por tanto, de leer las formas como significativas de sí mismas y no de buscar su sentido allende la obra. La pintura ha de ser considerada como tal, en su carácter mismo de pintura, las formas, contempladas en sí mismas y no como signos pintados del mundo que nos rodea.

Indudablemente, el artista deberá esmerarse para que el signo no se imponga sobre la forma, para que la significación de la obra no eclipse a la pintura misma, para que la forma como signo no sustituya a la forma como

¹³ E. GILSON, *Peinture et réalité*, p. 282.

¹⁴ Palabras citadas por G. PICON en su *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, París, 1957, p. 448.

¹⁵ E. GILSON, *Pintura y realidad*, p. 166.

elemento pictórico. "Pues es verdad, como lo ha dicho el admirable Focillon, que toda forma, siendo a la vez y en el mismo momento, elemento plástico y signo, la tarea principal del pintor es de subordinar al valor plástico de la forma, el poder natural que ella tiene de significar. Es lo que han hecho siempre los maestros, y lo han hecho en todos los géneros de pintura".¹⁶

Esta subordinación de la forma significativa a la forma plástica, puesta de relieve espléndidamente por Gilson, que desata así el nudo de la cuestión, resulta indispensable para que el espíritu humano perciba y aprecie lo pictórico como tal. Estimamos que, de esta manera, se despejan los numerosos equívocos que pululan en torno al arte. En el caso concreto de la pintura, se ha sostenido que el artista pinta para decir algo, para comunicar un sentido, para transmitir un mensaje, para expresar un sentimiento o una idea. "Difícil resulta desarraigar la convicción de que el arte sea la comunicación de un sentido, que el artista formula y el espectador comprende".¹⁷

Como decía Aristóteles, todos los hombres desean naturalmente saber; pero este afán por comprender no debe ejercerse en el territorio del arte, tierra prometida sólo a quienes saben admirar. En este sentido, el inveterado deseo de entender no debe reemplazar al placer de ver o de oír, ni suprimir la contemplación desinteresada de la belleza artística.

No se trata, por ende, de entender o comprender la pintura, sino de admirarla y deleitarse con ella; no se trata de ver la imagen y detenerse en el objeto, sino de apreciar la pintura misma. La misión del arte estriba esencialmente en engendrar belleza para recreo de nuestra sensibilidad y de nuestro espíritu, y no en enseñar, ni instruir, ni en promover la acción.

Un cuadro representativo podrá hacernos conocer la vida doméstica de una época, o la moda femenina del momento, o alguna circunstancia política o social, algún acontecimiento histórico o algún misterio religioso, pero la finalidad de su autor no ha sido precisamente la de darnos a conocer tales cosas, sino la de crear belleza con motivo de o a propósito de ellas. El artista no está principalmente interesado en significar la realidad física, social, política o religiosa, sino en producir nuevas realidades con vistas a su belleza.

Resumiendo, el arte no imita, ni copia, ni representa, ni expresa, ni "significa", en definitiva, nada, aunque él tenga una enorme significación para la existencia terrestre del ser humano.

Y esta carencia de significación resulta válida para cualquier tipo de formas, pues, imitativas o no, su sentido sólo anida en ellas mismas. Sin duda, la pintura no representativa parecería realizar mejor la esencia misma del quehacer artístico, ya que al haber anulado la imagen, la significación queda prácticamente desvalida. Reiteramos que el hallazgo de la pintura de nuestro tiempo consiste en haber cancelado la imagen para que se pueda discernir lo pictórico mismo y apreciar mejor la belleza, que se da o está allí como más suelta, al estar desprendida del objeto.

¹⁶ E. GILSON, "Dialectique du portrait", *La Table Ronde*, Nº 133, 1959, pp. 41-42.

¹⁷ E. GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Vrin, París, 1963, p. 21.

La belleza causa placer al ser contemplada, pues, como decía Santo Tomás, bello es aquello "cuya misma aprehensión place" (*S. Theol.*, I-II, q. 27, a. 1). En consonancia con esta definición, Gilson cita las últimas palabras escritas por Delacroix en su *Journal*, que aluden espléndidamente al sentido mismo del hecho pictórico: "El primer mérito de un cuadro es el de ser una fiesta para el ojo. Esto no quiere decir que no sea necesaria la razón: lo mismo sucede con los bellos versos, toda la razón del mundo no les impide ser malos, si ellos chocan al oído. Uno dice: *tener oído*; no todos los ojos son capaces de gustar las delicadezas de la pintura. Muchos tienen el ojo falso o inerte; ellos ven literalmente los objetos, pero lo exquisito, no".¹⁸

Algunos ojos no ven lo exquisito, es decir, no advierten lo pictórico mismo; ven únicamente los objetos, o sea recalcan en la imagen, atendiendo a su posible significación y descuidando así la factura pictórica de la obra, que ha de ser sustancialmente un festejo para la mirada, y a través de ella, para el espíritu.

Por eso, como escribe sugestivamente Gilson, el arte produce "flores divinamente inútiles",¹⁹ pero que sirven eficazmente para solaz de nuestra sensibilidad y deleite de nuestro espíritu, que se dilata entonces como espíritu con el precioso obsequio de su belleza.

RAÚL ECHAURI

¹⁸ E. DELACROIX, *Journal*, Plon, París, 1981, pp. 806-809.

¹⁹ E. GILSON, *Introducción aux arts du beau*, p. 1983.