

MARÍA GUADALUPE LLANES

## ONTOLOGÍA DEL ARTE: GILSON Y GADAMER

*Resumen:* Este ensayo es una aproximación a la ontología del arte desde el punto de vista de dos grandes filósofos: Gilson y Gadamer. Mi intención es mostrar que la explicación gadameriana no es totalmente antitética con la de Gilson, que una parte de la elaborada estructura gilsoniana se completa con la teoría de Gadamer.

*Palabras claves:* Fenomenología, existencia, causalidad.

## ONTOLOGY OF ART: GILSON AND GADAMER

*Abstract:* In this paper I examine Gilson and Gadamer's view about the possibility of making an ontology of fine arts. I intend to show that Gadamer's reflection is not completely opposite to Gilson's, and that, in fact, the first complete the last.

*Keywords:* Phenomenology, existence, causality.

### *Aproximación ontológica a la obra de arte*

En su libro *Pintura y realidad* Gilson se deja guiar por su instinto metafísico hacia la consideración de la obra de arte y elige un método fenomenológico, no deductivo, para llegar a la obra de arte en sí. Trata de evitar las opiniones preestablecidas buscando una desprejuiciada aproximación a la propia obra. Y, a partir de esta experiencia, pretende mirar a la filosofía con renovados ojos de artista.

Esta pretensión no es nueva, Aristóteles, por ejemplo, se inspiró en la mirada artística para explicar cuestiones metafísicas relacionadas con los conceptos de materia y forma. Asimismo, recientemente, a principios del siglo veinte, tenemos el caso de varios científicos para quienes el arte sirvió de inspiración en la búsqueda infinita de una manera diferente de percibir el mundo. Dos físicos y matemáticos y un zoólogo: Wertheimer, Koffka y Koehler, fascinados por la psicología, emprendieron una exhaustiva experimentación empírica con estímulos, con resultados impresionantes para la física y para el arte. Un importante fruto de su investigación fue el hallazgo del factor: “organización de estímulos”. Pues bien, los efectos ópticos producidos por estímulos luminosos no dependen de los estímulos mismos, sino de su organización que es percibida por el sujeto. Lo mismo sucede con los estímulos auditivos: la misma melodía interpretada por medio de estímulos muy diferentes es reconocida por el sujeto en virtud de su Forma, Organización interna o Gestalt característica. De este trabajo nace la ‘Psicología de la Forma o Gestalt’.

Fue necesario un acercamiento artístico a la realidad para que los científicos tuvieran en claro el hecho de que casi todo fenómeno natural es inexplicable si se analiza parte por parte. Esa percepción de la estructura sustancial como un todo orgánico a partir del cual las partes se constituyen y relacionan, es la propia del artista, aunque en él, dicha aprehensión, ocurre intuitivamente. A partir de reflexiones como ésta, los teóricos del arte pueden completar el círculo y explicar lo que el artista intuye, siente, vive, ve. Pues no compete al artista explicar su obra, si lo hace deja de ser artista y se convierte en filósofo del arte, historiador del arte, en fin, experto en teoría del arte. Pero la teoría del arte no es arte.

El proyecto de Gilson es más ambicioso que el del teórico del arte, no quiere únicamente explicar el arte, pretende ir más allá, quiere ‘ver’ como el artista y mirar en otras direcciones. No obstante, su trayecto no será nunca lineal, primero debe sentir la obra en sí misma, luego tiene que recorrer el camino del teórico para, por último, entrar en el alma del

creador y adecuarse a ella. Es desde ese estado, desde esa manera de percibir, que quiere retornar a la filosofía. Para ello, debe comenzar por imitar los pasos de los estudiosos de la Gestalt. Por eso, aclara que su acercamiento a la propia obra de arte tiene que ser fenomenológico. Gilson no se conforma con establecer un nuevo paradigma que explique la formación y relaciones artista-obra, aspira a transformarse sustancialmente en artista para ver de nuevo sus ideas filosóficas. Su fin no es el arte, es la filosofía.

Así lo expresa Gilson al inicio de su libro:

mi intención no es que ésta sea una aproximación filosófica a la pintura, sino, antes bien, una aproximación pictórica a la filosofía.<sup>1</sup>

Gilson comienza preguntándose: ¿cuál es la realidad de la obra de arte? Pregunta metafísica que nuestro autor resolverá desde el punto de vista causal. La trama general del libro revela el modo en que las causas se articulan en el proceso de creación artística. Pues, si la obra es el proceso productor condensado, estudiar el proceso es develar el modo de ser de la obra. Al descubrir el entramado causal del proceso creativo y percibir con claridad las articulaciones que lo cohesionan, encontramos un ente completo, unitario y orgánico, en el cual unidad y variedad se conjugan. La obra de arte se erige como un mundo auto-referido, una vez que se separa de su creador.

Una vez considerada la obra como un ser consistente, independiente de su referente y de su autor, es menester dilucidar qué tipo de existencia tiene. Gilson se acerca a la obra artística con todo su arsenal conceptual ontológico. Por eso, yo cambiaría la frase citada arriba, que resume su plan general. En efecto, Gilson, en su libro, intenta elaborar “*una aproximación pictórica a la filosofía*”, pero, inevitablemente, tiene que empezar por aproximarse filosóficamente a la pintura.

---

<sup>1</sup> Gilson, É., *Pintura y realidad*, Navarra, Eunsa, 2000, p. 12.

Gilson es un metafísico realista y su constitución conceptual guía, aunque no lo desee, el curso de su investigación.

Un filósofo que quisiera pensar como un artista plástico, tendría que empezar por dejar de pensar. Debería tomar la ruta de Gauguin, perderse en un inspirador paisaje, sentirse uno con los pigmentos, usar todos los sentidos en la percepción de lo real transformado en consumible belleza, dejar de poner límite a su cuerpo y entender, como en una iluminación, que la mano es la prolongación del paisaje que se sublima en el lienzo.

Solo después de vivir y ver como artista, podría Gilson intentar de nuevo escribir este libro. Quizás, después de semejante experiencia, no escribiría un libro.

Pero la ruta filosófica de Gilson y su explicación ontológica de la pintura son filosóficamente geniales, independientemente de si logra transformar sus ojos en los de un pintor. Para escribir una ontología del arte prefirió la pintura por dos razones: porque le agradaba particularmente la pintura abstracta y porque esta manifestación artística tiene una estabilidad como objeto espacio temporal que facilita su estudio desde diferentes puntos de vista. Casi todo lo que descubre al pensar ontológicamente una pintura podría aplicarse a una escultura, pero no a la música o a la poesía (más adelante veremos por qué).

Gilson piensa que una pintura tiene varios modos de existencia, a saber: la existencia física, la existencia artística, la existencia fenomenológica y la existencia estética.

Pues bien, veamos a continuación: A) las modalidades de existencia que tiene la pintura, según nuestro autor y B) como se articulan las causas material y formal en el proceso creativo.

#### *A) Modos de existencia de la pintura*

##### *a) Existencia física de la pintura*

Tenemos que conocer, antes que nada, lo que entiende Gilson por 'existencia'. El término 'ser' tiene dos significados fundamentales: como verbo significa el 'acto de existir', como

sustantivo es sinónimo de ‘ente’ como algo que puede ser o no. Hoy en día el significado verbal del ser está subsumido en el sustantivo y se usa ‘existir’ para significar el modo de ser propio del ente finito. No era así en la Escolástica Medieval. En aquella época, ‘existir’ (palabra derivada del latín, etimológicamente compuesta por ‘ex’=de, desde; y ‘sisto’=estar, poner, erigir) significaba ‘parecer’, ‘mostrarse’ o ‘provenir’. Y aunque, a partir de la traducción del *Timeo* que hizo Calcidio en el siglo III-IV, se empezó a usar como ‘existencia’, éste no fue el uso normal del término. ‘*Existere*’ se empleaba, comúnmente, como ‘provenir’ o ‘ser a partir de algo’. Para referirse al simple ‘acto de ser’, los medievales utilizaban el término “*esse*”. Gilson considera que para evitar ambigüedades en nuestro tiempo, es preciso recuperar el vocablo “*esse*” con su antiguo sentido y añadirlo a lo que hoy llamamos ‘existencia’. Así no confundiremos los dos usos de la palabra ‘ser’.

Gilson define como sigue los conceptos fundamentales de su ontología:

- Ente significa la esencia actualizada por el acto de ser (*esse*).
- Existencia significa la modalidad de ser propia del ente que deviene.
- Esse significa el acto de ser.
- Esencia significa tanto el ente individual, como la forma que explicita la definición.<sup>2</sup>

Además, la palabra ‘ser’ se aplica principalmente a aquello que goza de la plenitud del ser, es decir, al Ser, a Dios mismo. El Ser se identifica con el ‘*actus essendi*’, con el ‘*esse*’. La consecuencia ontológica de tal identificación es que ese Ser sea único y que todos los demás seres sean compuestos de esencia y existencia. Pues sólo en Él la esencia es la misma existencia.

En el ente real, propio del mundo sensible, la relación entre esencia y existencia (*esse*) consiste en que el *esse* actualiza

---

<sup>2</sup> Faván, C., *Existencia, razón y moral en Étienne Gilson*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela, 2000, p. 86.

a la esencia (considerada como forma). Es decir, la forma, que no es materia, sino acto determinante de la materia, está en potencia con respecto al *esse* que es actualidad pura, no determinante. El *esse* es el último acto que individualiza al ente. La cantidad de ser actual que aporta el *esse* a la esencia permite que ésta cumpla con su función, y es la cantidad adecuada según el tipo de esencia de que se trate. Así lo dice Gilson:

Si se quisiera usar la imaginación, lo que es mejor evitar en metafísica, se debería simbolizar, más bien, el existir” (*esse*) “por un punto de energía de intensidad dada, engendrando un cono de fuerza cuya cima sería él y cuya base sería la esencia.<sup>3</sup>

La cantidad de energía que se emite, metafóricamente, desde el vértice es lo que hace posible que la esencia sea tal o cual ser. Gilson añade:

Cada esencia es puesta por un acto de existir que ella no es y que la incluye como su autodeterminación. Fuera del Acto Puro de existir, nada puede existir sino como tal o cual existir; es, pues, la jerarquía de los actos de existir la que fundamenta y regula la de las esencias, pues cada una de ellas sólo expresa la intensidad propia de un cierto acto de existir<sup>4</sup>

Entre las cosas que tienen existencia y esencia, están las pinturas. Así que, ontológicamente, podemos afirmar que las pinturas existen como las cosas. Las pinturas son o existen con un modo físico de ser, particular: el modo de existencia que les corresponde como objetos físicos. Así que todo lo que hemos dicho hasta aquí sobre las cosas se puede afirmar acerca de las pinturas, desde el punto de vista de su existencia física. En este sentido, el modo físico de existencia de las pinturas se identifica con la materia de la que están hechas. En efecto, una pared pintada con una capa de pintura tiene el mismo modo de existencia física que un fresco. Una pintura es un individuo concreto, un ser actualmente existente.

---

<sup>3</sup> Gilson, É., *El Tomismo*, Navarra, Eunsa, cuarta edición, 2002, p. 181.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183.

Con esto en mente, podemos entender por qué elige Gilson la pintura en vez de la poesía o la música para hacer una ontología. Él mismo lo explica. Un poema, por ejemplo, sólo existe mientras alguien lo lee o lo oye leer, dice Gilson. Cuando no es actualmente leído, “¿en qué sentido existe?” se pregunta. Lo que queda del poema es un grupo de letras en un papel. Luego, para analizar un modo de existir tan “espectral” hay que tener en cuenta la existencia del poeta, de un lenguaje en el cual se expresen los versos, de un sistema de signos elegidos por convención que compongan el lenguaje, y de un lector que exista y, además, conozca ese lenguaje.

En cambio, la pintura es un objeto físico actualmente existente en un espacio y tiempo, lo suficientemente estable e independiente como para ser analizado en su existencia actual. En un ente actualmente existente no se pueden separar la materia y la forma. Supongamos un poema que mi familia me enseñó, que no fue nunca escrito, y pertenece a la tradición de mi linaje. Yo puedo recitarlo y en ese momento ‘existe actualmente’, pero, evidentemente, su materia no es la letra impresa en un papel, ni los signos grabados en una piedra, pues nunca fue escrito y nunca fue grabado. En este caso, la materia no puede ser otra cosa que el conjunto de las ondas sonoras que componen mi voz. Su forma, entonces, es la organización interna de esos estímulos. Por lo tanto, el poema sólo ‘existe actualmente’ mientras lo estoy recitando.

En el caso opuesto, puedo tener ante mí un papel con un texto escrito en arameo, para mí el texto no existe porque no conozco el idioma. Lo que aparece ante mí es un ente físico, un papel con manchas de tinta, pero el texto, sus palabras y el sentido de las palabras, no existen para mí.

Este tipo de reflexión se deriva de la ontología gilsoniana porque incluye en ella la explicación de la ‘existencia física’ de la pintura. Para muchos filósofos, de una obra de arte se debe hablar, únicamente, desde el punto de vista estético. No obstante, Gilson incluye esta argumentación ontológica, no sólo por rigurosidad en el tratamiento de su obra, sino también para que el lector entienda por qué prefiere la pintura a

la hora de elaborar una ontología del arte. Así lo expresa Gilson:

un cuadro es una cosa material, sólida, que dura en un determinado lugar y goza de un modo continuo de existencia mientras subsiste. Toda ontología de la pintura reposa sobre este hecho fundamental, que cuenta también en la naturaleza específica de nuestras relaciones con obras de arte pictóricas. Estas relaciones no son las mismas que mantenemos con los productos de otras artes, precisamente porque, al no tener la misma clase de ser, las composiciones musicales y las pinturas no existen del mismo modo.<sup>5</sup>

En efecto, el modo de ser de la poesía y de la música es de carácter inestable, etéreo, espectral. Al igual que en el caso de los poemas, la existencia de las piezas musicales es discontinua, una sinfonía dura lo mismo que su ejecución. Entre dos interpretaciones, que pueden ocurrir en un largo espacio de tiempo, la pieza musical no tiene existencia física. Más aún, mientras la obra musical está siendo interpretada, en plena existencia física, no tenemos de ella una percepción completa. Sólo podemos oír actualmente un acorde a la vez. Esto demuestra la naturaleza fragmentaria de su modo de ser. Gilson recuerda al respecto el concepto sobre la paradójica naturaleza del tiempo, que plantea San Agustín. Si no tuviéramos una memoria sensible del pasado y una expectación del futuro, no podríamos experimentar una pieza musical como un todo. La música “*por no ser nunca sino devenir incesantemente, es menos un ser que un existente que pugna por ser sin lograrlo nunca por entero*”<sup>6</sup>, añade Gilson.

Las piezas musicales existen, eso nunca lo niega Gilson, pero no son cosas, como lo son las pinturas. Y, como una cosa actualmente existente, la pintura tiene un *Dasein*, dice nuestro autor, es reconocible porque está ahí, es una cosa que, como tal, ocupa un lugar y dura en el tiempo de manera continua. En cambio si preguntamos dónde se encuentra la Novena Sinfonía, diremos que su partitura está en muchos luga-

<sup>5</sup> Gilson, *Pintura y Realidad...* cit, p. 38.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



res, porque es un papel escrito, es una cosa, pero la Sinfonía misma no existe en ningún lugar. Si tiene alguna existencia en las mentes que la piensan, es una existencia ideal. En cambio, una pintura está en un lugar preciso, 'siendo'.

Por lo tanto, cuando Gilson habla de la 'existencia física' de una pintura concibe la obra pictórica como un objeto material, una unidad física que consta de un soporte, una mano preparatoria de pintura con cola, y una capa más o menos gruesa de pigmentos.

Ahora bien, una pintura es más que un simple objeto material. Por ello, para explicarla, Gilson no considera que la disquisición sobre su ser se agote en la consideración de su existencia física, más bien, divide su existencia, como dijimos, en varios modos de ser: el modo de ser físico, el artístico, el fenomenológico y el estético.

#### b) Existencia artística de la pintura

Nuestro autor reconoce que para muchos estudiosos actuales de estética una pintura, así como una pieza musical o un poema, sólo tiene existencia actual en los momentos en que es experimentada estéticamente por un sujeto, como una obra de arte. Es decir, en los instantes en que un observador es sujeto de una experiencia estética en presencia de la pintura. A esto, responde Gilson que tenemos que distinguir entre ontología y fenomenología. La ontología estudia los seres en tanto seres independientemente de que sean o no aprehendidos por un sujeto y el modo de ser de tales seres. En cambio, la fenomenología busca "*el conocimiento de las cosas tal como son en la experiencia humana*"<sup>7</sup>, los fenómenos se refieren al ser desde el punto de vista de la experiencia. Dar preponderancia al observador y a la experiencia estética al analizar una obra de arte, ha llevado a considerar que la obra de arte se re-crea (obtiene su existencia del observador) permanentemente cada vez que es observada. Pero Gilson piensa que la condición que hace que una pintura sea una obra de arte y no un simple color en un soporte, es algo inherente a la

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

propia pintura, algo que obtiene causalmente del ser que es su causa: el artista. Y así, regresa a la ontología para explicar otro modo de ser de la pintura: su existencia artística.

En efecto, la teoría de la causalidad es parte de la ontología. El artista es una causa eficiente cuyo efecto es la pintura:

el arte del artista se percibe en su trabajo del mismo modo que la causa eficiente puede percibirse en cualquiera de sus efectos.<sup>8</sup>

Una causa eficiente es un 'principio real', aquello de lo cual algo procede. Esto implica dos cosas: que el propio principio sea real, es decir que sea un 'ser', y que lo que procede de ese principio, es decir, su efecto, sea también real, o sea, otro 'ser'. Este segundo ser que procede del primero mantiene con él una relación de dependencia en el ser. En una relación causal hay, entonces, dos seres; y algo del ser de la causa pasa al ser de lo que sufre el efecto. Este tipo de vinculación esclarece la insistencia medieval en el uso del concepto de 'analogía'. Una causa no es completamente diferente al efecto que produce, ni tampoco idéntica, es proporcionalmente semejante.

Decir que el artista es una causa eficiente es lo mismo que afirmar que es un 'ser en acto', una 'sustancia' capaz de actuar, un 'agente', que actúa realmente y de manera transitiva. El artista es un ser que cuando realiza su causalidad transmite algo de su ser a aquello que es su efecto, su obra. Por lo tanto, la obra de arte fue, en primer lugar, el propio artista como causa, antes de existir en sí misma como efecto. La pintura participa del ser del artista. Esto es así porque el hombre es una causa eficiente racional, capaz de contener en sí mismo, a modo de representación, a los que serán efectos de su actividad causal.

El artista y su obra son seres análogos en una eterna relación de dependencia en el ser, por ello podemos ver el arte del artista en el producto de su actividad. Gilson pone como ejemplo a las sinfonías de Beethoven, que no son sólo de

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 52.

Beethoven, sino Beethoven mismo, la principal parte de él y la consumación de lo mejor de su personalidad.

Umberto Eco, se expresa de manera similar al mencionar la estética de Pareyson, cuando afirma lo siguiente:

El estilo es el “modo de formar”, personal, inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, se forma en la obra: comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico.<sup>9</sup>

La ‘existencia artística’ de la obra de arte, según esto, no depende del observador que la contempla, sino de su procedencia ontológica del artista que la produjo. Por ejemplo, dice Gilson:

Hace muy poco (Julio de 1951), un periódico de Milán anunciaba que un Tintoretto de gran tamaño acababa de descubrirse en los sótanos de la catedral. Hasta ese día había sido usado para cubrir un montón de trastos. La cuestión es: para los que lo habían usado así ¿qué era aquello? ¿Era un Tintoretto o un cobertor? Pero el problema puede generalizarse. ¿Qué es una catedral, cuando nadie la contempla, sino un montón de piedras? Del mismo modo mientras nadie las mira ni goza de ellas precisamente como pinturas, éstas no son otra cosa que pedazos coloreados de lienzo, cartón o madera.<sup>10</sup>

El completo problema de la pintura puede ser observado a la manera ontológica trascendental. Así como el ser se dice de muchas maneras, y dependiendo de la consideración que de él hagamos se puede denominar “ente, cosa, uno, algo, bien y verdad”, el ser de la pintura puede considerarse desde distintas perspectivas sin dejar de referirnos ontológicamente a él. Si no confundimos un modo de ser con otro, tendremos un panorama existencial amplio y compatible entre varias existencias reales que se dan simultáneamente en una obra de arte.

---

<sup>9</sup> Eco, U., *La definición del arte*, Barcelona, España, Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

Entonces, no hay que confundir la consideración de una pintura desde el punto de vista de su ‘existencia artística’, según la cual, el Tintoretto del ejemplo es siempre, observado o no, una obra de arte por el puro hecho de proceder causalmente en su ser del ser de un artista; con la consideración de la misma pintura desde el punto de vista de su ‘existencia estética’, según la cual, el Tintoretto es calificado como una obra de arte cuando un sujeto la reconoce como tal, al contemplarla. Tampoco debe confundirse con su ‘existencia física’ que es el puro ser actual de la pintura como un objeto espacial, ni con la ‘existencia fenomenológica’.

c) Existencia fenomenológica de la pintura

Decíamos que la fenomenología se ocupa de los fenómenos, es decir, de los seres en cuanto son objetos de experiencia. Desde este punto de vista no parece haber distinción entre una pintura considerada como un ser físico y la misma pintura como objeto de experiencia estética de un sujeto.

Jesús Viñuales, en su libro *El comentario de la obra de arte* expone la posición de los fenomenólogos de la estética:

Los fenomenólogos de la estética dividen la obra artística en varios planos estructurales. Heidegger la contempla como cosa y como obra. El filósofo de Friburgo intenta abrirse paso desde la fenomenología hacia la ontología, llamando al primer estrato fenoménico de la obra artística “tierra” y al segundo “mundo” (Erde y Welt). La obra de arte, según él, instala un mundo, pero esta instalación hay que concebirla como combate entre el factor tierra (esa masa de piedras, de sonidos, de luces, de colores) y el factor mundo. Heidegger cita la frase de Dürero: “El arte está en la naturaleza, pero hay que arrancárselo” viendo en ésta última palabra lo importante: arrancar, hacer salir, sacar a la luz el desgarrón; este desgarrón (riss) es lo esencial en la obra de arte... el método fenomenológico tiende a lograr intuiciones esenciales, con lo que habríamos desvelado “el ser de los entes”. Pero entonces se convierte en metafísica.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Viñuales, J., *El comentario de la obra de arte*, Madrid, UNED, 1986, pp. 117, 114.

La aproximación fenomenológica a la obra de arte incluye la consideración de su existencia física y de su existencia estética, pero, así mismo, toda otra aproximación que proporcione conocimiento de la obra. La fecundidad de la noción de fenómeno es también, según Gilson, su principal problema. En efecto, cualquier objeto, incluyendo una pintura, puede formar parte de la aprehensión cognoscitiva humana de infinitas maneras. La fenomenología, en tanto pretende investigar toda posible experiencia de un objeto, no puede alcanzarlo completamente jamás, piensa Gilson. En el caso de una pintura, por ejemplo, no es la misma manera de existencia la de la obra en tanto va a ser comprada, que la obra en tanto va a ser vendida. Gilson afirma que:

Los cuadros son cosas que hay que almacenar, exponer, embalar, transportar o embarcar; son cosas que hay que limpiar, reparar, restaurar o, más sencillamente, proteger con guardianes. Como mera sugerencia, imaginemos lo que una obra de arte mundialmente famosa significaría para nosotros si nos encargaran de vigilarla ocho horas al día para que nadie la tocara, arañara o robara. Desde el punto de vista de la existencia fenomenológica todos estos son muchos y muy diferentes modos de ser... Nuestro problema presente es asegurar el origen común de estas diferencias, y nuestra respuesta provisional es que deberíamos buscarlo en el modo fundamental de existencia física propia de cada tipo de obra de arte específicamente distinta.<sup>12</sup>

Según Gilson, la existencia física determina los demás modos de existencia de la obra de arte. Incluso la experiencia estética.

#### d) Existencia estética de la pintura

Llamemos existencia estética al modo de existencia que pertenece a las pinturas en cuanto son percibidas actualmente como obras de arte o como objetos de experiencia estética<sup>13</sup>

En nuestra experiencia estética están incluidos tanto el autor como su obra, es decir, la relación autor-obra, así como

---

<sup>12</sup> Gilson, *Pintura y realidad...*, cit, p. 40.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 41.

la manera física de ser de la obra, condicionan la experiencia que tenemos al percibirla estéticamente.

El modo de existencia estética de la pintura no difiere en su aspecto discontinuo del modo de existencia de la música o la poesía. Y dura mientras dura la experiencia estética misma. La experiencia estética no sólo varía de sujeto a sujeto, sino que cuando un mismo sujeto observa una determinada obra en diferentes épocas de su vida, la percepción que obtiene de ella también varía en cada caso.

Además, el estado de ánimo y el conocimiento del espectador condicionan su percepción. De hecho, se puede educar estéticamente al ojo. En una escuela de arte se enseña a los alumnos a ver, antes que a dibujar o a pintar.

El Tintoretto del ejemplo anterior, existía estéticamente en potencia mientras no estaba ante él, el observador capacitado para completar ese modo de existencia. Es decir, la existencia estética de una obra de arte no depende únicamente de la obra de arte, más bien, necesita la presencia de un observador que la aprecie estéticamente. No obstante, a diferencia de la música o la poesía, como objeto espacio temporal, la pintura existe física, artística y fenomenológicamente, a pesar de que aquellos que la usen como cobertor no la aprecien como una hermosa obra de arte, sino como un objeto entre los objetos. Por ello, no es la existencia estética la que convierte en obra de arte a una pintura, la pintura es una obra de arte porque procede causalmente en su ser del ser de un artista, es decir, por su modo de existencia artística.

El artista abre su obra a las posibles respuestas de placer estético individual y, de hecho, trata de provocar ciertas respuestas, pero no olvida que el deleite estético es de carácter circunstancial. Evidentemente, habrá personas que ante el Partenón verán un conjunto de ruinas sin ningún valor, y que al contemplar la *Victoria de Samotracia* pensarán que están ante una estatua vieja y rota, que debería ser reemplazada por algo nuevo y colorido. *Las Señoritas de Avignon* de Picasso sólo son apreciadas estéticamente por entendidos en el arte, por personas educadas estéticamente. No obstante, este hecho

no elimina el modo de existencia artística que pertenece esencialmente a tales obras.

En mi opinión, decir que el artista debe ser considerado como tal porque produce obras de arte y que las obras de arte son tales porque las produce un artista, es de la más ingenua circularidad. Hay muchos otros factores extrínsecos que considerar para afirmar que un sujeto es un verdadero artista, así como muy variados puntos de vista al respecto. Pero tales consideraciones exceden el propósito de este ensayo.

Tomada en sí misma, la experiencia estética supone tiempo, es un hecho de tipo psicológico y comunicacional que ocurre en medio de otros hechos psicológicos, y que, como ellos, tiene principio y fin.

La existencia estética de una pintura, por lo tanto, es discontinua por diferentes causas subjetivas y objetivas. Por ejemplo, el hecho de que haya o no luz en el lugar en que se encuentra permite o impide su percepción. Si la pintura desaparece durante años o siglos, deja de ser experimentada actualmente, luego deja de existir estéticamente. Incluso durante el tiempo que dedicamos a mirar una pintura, su modo estético de existencia cambia, pues mientras la vamos observando, nos va revelando detalles que no se perciben de una sola vez. Gilson ilustra la “*radical contingencia de la existencia estética*” con el siguiente ejemplo:

En 1879, el arqueólogo español Marcelino de Sautuola estaba explorando una cueva cerca de Santander. Mientras trabajaba, una hija suya que jugaba a su alrededor le dijo de pronto que veía un animal en la roca. De Sautuola miró hacia allí y vio varias formas animales pintadas en las paredes de la galería en que se hallaba y en las siguientes. De este modo obras de arte enterradas en la oscuridad durante muchos milenios, reviven por vez primera ante los ojos de un niño, inconsciente por completo de haber hecho un importantísimo descubrimiento arqueológico. En aquella época nadie prestó atención a esto. Pasarían unos cuantos años antes de que, apreciándose su valor, el arte prehistórico de Altamira realizara la plenitud de su existencia estética.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Gilson, *Pintura y Realidad...* cit, pp. 42, 43.

Además, la consistencia física afecta la existencia estética de la obra de arte, es decir, la experiencia estética de una pintura, por ejemplo, es diferente a la que podemos tener de la música por varias razones, entre las cuales está la sólida presencia física de la primera. En efecto, mientras que los músicos tienen como fin atrapar el devenir en una estructura sonora ordenada que pueda ser aprehendida como un cierto tipo de ser, con una determinada forma; los pintores, en cambio, se enfrentan a la dificultad de proporcionar a los objetos sólidos que producen, la ilusión de movimiento y devenir, de apariencia de vida. Esto obviamente condiciona la percepción del observador estético. En palabras de Gilson:

El modo estético de existencia de una pintura incluye conciencia del modo estático de existencia de su objeto, precisamente como, y de modo contrario, el modo estético de existencia de la música incluye conciencia de la existencia discontinua y fugaz de su objeto.<sup>15</sup>

Como dijimos al principio de este capítulo, la relación autor-obra es otro factor condicionante de nuestra experiencia de la pintura. La pintura está hecha a mano, esto convierte a los pintores en artesanos que hacen cosas. El pintor tiene que mover la materia y esto no es posible mediante la especulación intelectual. El uso de las manos es fundamental en el proceso creador. Jaspers explica la importancia que Leonardo atribuye a la mano en la creación de la obra de arte:

Lo característico de la actividad cognoscitiva de Leonardo está en que todo conocer se refiere al ojo y a la mano; para él, lo que existe debe ser visible y lo que se conoce tiene que ser reproducido con las manos<sup>16</sup>

Conocer, para Leonardo, no es aprehender la multiplicidad sensible utilizando nuestro aparato intelectual para replicar al mundo en sus imágenes, como copias reales de una realidad más real. Leonardo considera que ha conocido ver-

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>16</sup> Jaspers, K., *Leonardo como filósofo*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1956, p. 15.



daderamente una cosa cuando objetiva lo captado por el espíritu, por medio de su mano.

La mano a menudo sorprende al artista, o bien lo conduce por sendas impensadas o lo atrapa en la perfección técnica. A fin de cuentas, no es posible concebir la pintura separada de su operación, y ésta condiciona la posible experiencia estética de los observadores.

Ya que la existencia estética de la obra de arte depende, para Gilson, de la interacción entre el observador y la obra observada, me parece oportuno completar su apreciación con la teoría del juego en Gadamer.

#### d.1) El juego como esencia de la obra de arte, según Gadamer

Quiero enfatizar que cuando Gilson habla de la existencia estética se refiere a un modo de ser de la obra de arte, entre otros. Para Gadamer el modo de ser de la obra de arte es el juego, y yo añadiría que el modo de ser de la obra de arte, según él, es únicamente el modo de ser estético (tomado éste como lo piensa Gilson).

El aporte de Gadamer consiste, a mi parecer, en la explicación ontológica de la relación entre todos los que participan en la producción y el disfrute de la obra de arte, y la convierten en algo más que, por ejemplo, un objeto físico en el caso de la pintura, es decir, reconocen su modo de ser estético, como diría Gilson.

El juego es una especie de movimiento de vaivén que no está fijado en un objeto que sea su final, dice Gadamer. El juego no desemboca en un objetivo sino que se renueva repitiéndose constantemente. Así lo expresa:

El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo... esto significa fenomenológicamente... la falta de un sentirse esforzado... la estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le

libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia.<sup>17</sup>

El juego no depende de los jugadores para ser un juego, más bien “todo jugar es un ser jugado”. El juego se adueña de los jugadores que, mientras juegan, dejan de pensar en sí mismos y se identifican con el juego. Son las reglas e instrucciones del juego la propia esencia del juego.

Ahora bien, hay ciertos juegos representativos que son los que nos interesan para entender la obra de arte, así como el carácter lúdico de ésta. Estos juegos se juegan para alguien, apuntan más allá de su representación, hacia los espectadores, que como tales participan del juego. Son los juegos que se abren al espectador para que éste forme parte del “carácter cerrado del juego”. En las artes escénicas, cada obra se juega para, en función de, un espectador; esto lo convierte en el auténtico jugador por su “primacía metodológica” dentro del juego, del cual el actor también es parte. A esto añade Gadamer que: “*La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea*”<sup>18</sup>. Es en este giro propio del arte, según él, donde el juego humano alcanza su perfección. Gadamer designa a este proceso como “transformación en una construcción”. En este contexto construcción debe entenderse:

en parte como ‘constructo’, en parte como ‘configuración’, en cualquier caso como el producto acabado de este género de actividades formadoras y conformadoras<sup>19</sup>

Como construcción el juego en sí mismo es obra, es algo consistente y repetible independientemente de sus jugadores. En el juego del arte los jugadores no están como “seres para sí”, en el sentido de que ellos juegan, si así fuese se confundiría el jugar con el juego. Esta posición gadameriana echa por tierra aquellas concepciones sobre el arte como la que sostiene-

<sup>17</sup> Gadamer H., *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991, p. 147.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Gadamer, *Verdad y Método*... cit., p. 154 (Nota del traductor, número 16, al pie de página).

ne que la obra de arte está únicamente en la mente del pintor, que el cuadro, entonces, es un residuo, un cadáver de la verdadera obra. Pues el juego del arte incluye al pintor, al espectador y a la obra, aunque en el momento estético lo que prevalezca sea el propio juego transformado en construcción, y que los jugadores se diluyan en él.

En el caso de la representación escénica, comenta Gadamer:

el verdadero ser del juego...es...una transformación en el sentido de que la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es a qué 'hace referencia' lo que está ocurriendo. Los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan...y el mundo en que se desarrolla el juego... está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él.<sup>20</sup>

El juego, así como el arte, es en esencia autorrepresentación, y ésta incluye al espectador aunque esté enfrente. Tanto en la poesía, como en la música, aceptan ambos autores, es en la representación en donde se encuentra la obra misma. En el caso de la pintura, según Gilson, es en la percepción estética de la obra donde se completa la existencia multiforme de la obra de arte. Además, los dos pensadores coinciden en que el ser de la obra de arte no depende exclusivamente de la conciencia estética que la aprehende, pues a su vez la obra tiene el poder de mostrar al observador su propio comportamiento estético como algo que no sabía de sí mismo. Es lo que Gadamer llama "*proceso óptico de la representación*", que es parte del juego así considerado. El juego significa la entrada en el ser de la obra misma mientras está siendo representada, si es una poesía, o aprehendida estéticamente si es una pintura. Es evidente que la obra plenamente existente no puede ser solamente la materia, o el sujeto. En el juego se produce la construcción de la obra, que participa de todos sus componentes y del orden que los concatena, y es ahí donde obtiene su mis-

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 156.

midad y unidad. En palabras de Gadamer: “El espectador es un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético”.<sup>21</sup>

*B) La articulación de las causas material y formal en el proceso creativo*

a) Causalidad material

La materia prima, indeterminación absoluta, es lo que la metafísica tradicional considera primera acepción de la palabra materia. Sin embargo, en la realidad no existe algo que sea total indeterminación, toda materia dada tiene algún grado de determinación. Por lo tanto, dice Gilson:

En la infinita cadena de seres determinantes y determinados observamos que todo lo que es determinado, formado o moldeado de alguna manera se considera colocado en el lado de la materia, mientras que todo lo que determina, forma o moldea está en el lado de la forma. Según esta interpretación empírica, lo que en una cierta relación puede ser materia puede ser forma en otra... la unidad física compuesta por un soporte sólido y pigmentos coloreados aplicados a éste por los pintores constituye, por hablar así, el cuerpo de la pintura.<sup>22</sup>

Cualquier material, natural o industrializado, que un artista tome para realizar su obra de arte, deja de ser lo que es para convertirse en materia artística. El artista encuentra una especie de vocación formal, o inclinación hacia una forma, en diversas clases de materiales. Es él, entonces, en virtud de su imaginación creadora, el que funge de juez a la hora de elegir lo que será la materia de su obra de arte.

Recordemos que en el siglo XX, algunas manifestaciones artísticas llevaron a su máxima expresión esta libertad en la elección de la materia. Por ejemplo, los informalistas eran aquellos artistas que convertían en obra de arte la propia materia fenomenológicamente considerada, con poca intervención formal por su parte. La “pintura matérica”, cuyo princi-

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Gilson, *Pintura y Realidad...*, cit., p. 81.

pal representante es Antoni Tàpies, respeta la textura y calidades de la materia:

la materia pictórica tiene una extensión pero no una estructura formal. Su disponibilidad es ilimitada; manipulándola, el artista establece con ella una relación de identificación que da una carga humana a su textura, a la calidad de su superficie.<sup>23</sup>

Algunos artistas fueron más allá de esta fenomenología de la materia y llegaron a una fenomenología de los objetos usados. Rauschenberg, por ejemplo, fijaba en sus cuadros objetos de toda índole (una cabra o una gallina, ambas desecadas, una almohada, un neumático, una corbata, botellas de Coca-Cola, señales de circulación, etc.) Otros movimientos artísticos como el *land art*, y el *body art*, consideraban que la materia artística era el paisaje que sería intervenido por el artista, o el propio cuerpo del artista, respectivamente. La imaginación creadora de los artistas descubre en los objetos naturales o artificiales la posibilidad de convertirlos en la base material de su obra.

Pero el medio, o la materia, que elige el artista, condiciona el resultado de la obra. En todos los casos, la relación entre materia y forma es una relación de potencia y acto. Lo que actualiza y tiene una función determinadora es la forma, en cambio, lo que está en potencia para recibir determinaciones es la materia. Y esto es así en la obra de arte. Una materia será determinada por una forma tal, que pueda llegar ser una sustancia con un modo de existencia artístico.

Cada tipo de material debe recibir del artista un tratamiento que se adapte a su naturaleza y, al mismo tiempo, la técnica seleccionada por el artista para tratar la materia condiciona en gran medida la forma y la sustancia de la obra. La técnica y la forma están en íntima relación. Además, la misma forma cambia al determinar diferentes materias. Gilson pone el ejemplo de un dibujo y una pintura de Ingres, y explica

---

<sup>23</sup> Vicens, F., *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat Editores, 1973, pp. 120, 121.

que aunque la estructura formal sea la misma en ambas obras, ellas son específicamente diferentes.

b) Causalidad formal

La pintura es básicamente (no exhaustivamente) un soporte cubierto con manchas de color ordenadas; y donde hay orden hay forma. En efecto, el devenir de la pintura se despliega en tres aspectos que lo componen: la materia, la forma y la privación. La materia considerada como sustancia concreta (barro, metal, piedra, pigmentos, etc.), no como materia prima, es el sustrato sobre el cual se producirá el devenir. De la materia artística deviene otro ser, pero ella misma no es ausencia de ser. En este proceso, algo que no era, una ausencia de ser, una privación, viene al ser. La privación es el no ser de una forma que determinará a la materia, o sustrato inicial, para constituir al ente hilemórfico resultante. La materia debe ser, o debería estar, determinada por esa forma, por eso antes de la determinación hay su privación.

La realización del anhelo de la materia por ser informada no se debe a la privación, que no es nada, ni a la materia que es pura indeterminación y sede de la privación, sino a la forma. Pero, la materia es informada en virtud de la privación de cierta forma y no de otra.

La forma es la naturaleza esencial de una cosa que se manifiesta externamente como apariencia visual o figura. Es aquello por lo que y en lo que el ente tiene ser, aquello por lo que una cosa es lo que es. La forma es la mediadora de la existencia porque determina, mediante un tamaño, figura, una posición en el espacio, a la materia y la constituye como un ser definido, actual, y separado de los demás seres. Este poder separador de la forma se evidencia en la definición, es decir, la forma es la estructura inteligible de la cosa que hace posible la correspondencia en nuestro entendimiento con el esquema racional que es la definición. Es también la forma, entendida como apariencia, la que delimita en el espacio a un ser. La forma tiene poder estructurante y unificador, y cuan-

do completa su labor al realizar la aspiración de la materia, culmina el proceso del devenir.

La creación artística, según Gilson, es un proceso de devenir, es la aparición de un ser nuevo donde únicamente había su privación. El ser producido por el pintor depende de él, como de su causa eficiente, en su propio ser. El artista no se limita a reflejar la naturaleza, la enriquece con seres producidos por él, análogos a él.

La creación estética presupone la existencia de un artista y de una materia que será informada. El artista no crea a partir de la nada, no produce el ser del absoluto no-ser, más bien, comunica a sus obras la existencia actual que él tiene, transmite la forma a la materia.

En el caso de la pintura, el artista tiene a su disposición una materia (el soporte elegido y los pigmentos) y comienza a informarla cuando rompe el vacío blanco del lienzo al dibujar las líneas que posteriormente serán espacios coloreados. La nada de formas se llena con cosas dibujadas. En el caso del arte figurativo, las formas imitan la apariencia de las cosas naturales; para el arte abstracto (o, más bien, no figurativo) las propias formas se representan a sí mismas. Si “*definir un ser, ponerlo aparte, abstraerlo y producirlo es una y la misma operación*”<sup>24</sup> de la forma, esto mismo hace el artista al dibujar.

Gilson introduce el concepto de “*forma germinal*” para completar su explicación de la creación artística. Podemos rastrear esta noción hasta la interpretación agustiniana de las razones seminales, pero Gilson elabora una particular aplicación a la obra de arte. La forma germinal es una especie de “*esquema móvil*”, de “*imagen más o menos fluida*”, que está en la mente del artista. No es propiamente un modelo de lo que será la obra, sino como un germen, una semilla. El artista no parte en el acto creador de un conocimiento perfecto de la forma como en el caso del Demiurgo platónico. El proceso creativo arranca de la “*especulación*” y de la “*acción*”. En

---

<sup>24</sup> Gilson, *Pintura y realidad...*, cit., p. 183.

efecto, donde no hay mente no hay arte, pero si el artista no tiene el impulso que lo mueva a la acción de pintar, la mente no será suficiente para que la imagen se imprima en la materia. Las formas germinales están oscuramente en la mente del artista y, para que se concreten en una obra, la mano del artista tiene que darles el ser real. Por lo tanto, dice Gilson:

en el caso de las pinturas, la forma germinal es el origen de un proceso orgánico de desarrollo cuyo fin es una obra de arte individual plenamente desarrollada. Nadie puede predecir el curso de tales evoluciones. Nunca se repiten... En ningún caso la obra terminada se sigue de su forma germinal de un modo necesario y predecible y, sin embargo, a menos que se siga de una forma de éstas, el pintor está seguro de fracasar en su empeño.<sup>25</sup>

Hay un momento inicial en el proceso de creación que consiste en la necesidad del pintor de conocer lo que hay en su mente y luego el deseo intenso de sustanciarlo, de convertirlo en algo real, verdadero, usando sus manos. Este momento primigenio es del hombre completo, dice Gilson, no de la mente o de la mano. En el pintor se da una “*especial simbiosis... entre sus ojos, su mente y su mano*”. Este momento inicial, según Gilson, puede describirse alegóricamente como “*el momento en que una forma germinal se pone a buscar un cuerpo*”. El método subsiguiente procede por medio de un progresivo tanteo:

El primer momento es siempre la súbita invasión de una forma germinal en alguna materia, seguida normalmente por un esfuerzo más sistemático de apropiación que requiere un cuidadoso cálculo. Siempre son posibles varias diferentes encarnaciones de la forma<sup>26</sup>

Una forma germinal puede desarrollarse en más de una encarnación posible de la forma. O sea, una forma germinal no está limitada a una única manifestación óptica. Corresponde la apertura de la posibilidad a la realización de la for-

---

<sup>25</sup> Gilson, *Pintura y Realidad...*, cit., pp. 183, 184.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 184.



ma germinal. Pero también, el artista dispone de ciertas posibilidades existenciales en la información de la materia, que se encuentran limitadas por la propia materia que elige para otorgarle la forma.

En este contexto, la “verdad artística” es la conformidad entre la imagen oscura, la forma germinal, que está en la mente del artista y la realidad de su obra. La imagen se concreta, en un proceso de ‘sustanciación’ que es lo que podemos llamar verdad, en una forma perceptible y material. Una pintura, piensa Gilson, es un sueño que se hace realidad. Y cita un hermoso pasaje de Keats “*la imaginación puede compararse con el sueño de Adán...; despertó y halló que era verdad*”. Y añade Gilson: “*Eva es la verdad del sueño de Adán: Eva, que no es la imagen de una realidad sino la realidad de una imagen*”<sup>27</sup>

Para Gilson, la obra de arte es la realidad de una imagen.<sup>28</sup> En este punto, Gadamer parece estar de acuerdo, y lo amplía haciendo un estudio sobre la diferencia entre copia e imagen en el caso de las artes plásticas, en un subtema de su obra *Verdad y Método*, titulado:

b-1) La valencia óptica de la imagen

Gilson en su obra aclara que, mientras algunos especialistas estudian todas las manifestaciones artísticas desde el punto de vista del análisis de la poesía, él prefiere referirse a la pintura desde la pintura y explica (como vimos) por qué la escoge como objeto de estudio a la hora de hacer una ontología. Por eso, su libro se llama *Pintura y Realidad* y no *Ontología de la obra de arte*. Tampoco pretende que su teoría se pueda aplicar a todas las bellas artes. En cambio Gadamer sí hace una ontología de la obra de arte y después de examinar los casos de la poesía y el teatro, busca la posible aplicación de sus indagaciones a las artes plásticas. En principio los dos autores siguen cursos diferentes y llegan a diferentes con-

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 182.

<sup>28</sup> Creo que en este concepto de ‘forma germinal’ logra Gilson acercarse más que en el resto de su obra, a su pretensión de entrar en la mente del artista y pensar con ella.

clusiones, pero en algún punto considero que uno explica al otro.

En efecto, Gadamer dice en su libro lo siguiente:

Será pues obligado examinar con un poco de detenimiento el modo de ser del cuadro y preguntarse si la constitución óptica de lo estético que hemos descrito partiendo del juego, sigue siendo válida en relación con el ser del cuadro<sup>29</sup>

Además, cuando habla de cuadro se refiere a lo que considera excelsamente un cuadro, esto es, al que sigue las consideraciones clásicas de lo bello en general:

En realidad la plena “excelsitud pictórica” (Theodor Hetzer) sólo se le concede a la pintura occidental con el contenido imaginativo desarrollado por ésta en el primer renacimiento. Sólo entonces nos encontramos con verdaderos cuadros, que están ahí por sí mismos y que constituyen formas unitarias y cerradas incluso sin marco y sin un contexto que los enmarque... Que lo bello sea tal que no se le pueda añadir ni quitar nada sin destruirlo...<sup>30</sup>

Así, podemos entender porqué Gadamer acepta como obvia la referencia directa que hace la representación en un cuadro a la naturaleza a la cual representa. Y sus preguntas iniciales son cuál es la diferencia entre original y copia, y cuál es la relación entre el cuadro y el mundo representado.

El uso del concepto de representación es diferente en el caso del cuadro y en el del teatro o la poesía. La posibilidad de reproducir o representar más de una vez una obra de teatro es lo que le otorga una cierta continuidad en el tiempo. Según Gadamer, cada representación no es una copia de un original que subsista al lado de éste. En manifestaciones artísticas como las del arte escénico o la poesía se da una “*duplicación de las representaciones, en la que éstas no se distinguen*”. Cada copia, en este sentido, es ella misma “*en la acrecentada verdad de su ser*”.

---

<sup>29</sup> Gadamer, *Verdad y Método...*, cit., p. 183.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 184.

Pienso que Gadamer estaría de acuerdo con Gilson en que el ser de una obra de teatro depende de su puesta en escena, de su actualización en cada representación. Además, Gilson parece tener la misma opinión que Gadamer cuando muestra la diferencia que aparece en el seno del concepto de reproducción, al aplicarlo a la pintura y a otras artes, aunque lo expresa con diferentes palabras:

todas las copias pintadas pueden compararse con un original actualmente existente. No así en música. Es muy cierto que puede haber un número indefinido de ejecuciones de la Novena Sinfonía, pero no hay un prototipo original de esta sinfonía con el que pudiera compararse cada una de estas ejecuciones y ser juzgadas por comparación con él...<sup>31</sup>

Cada reproducción de una pieza musical es un original, no una copia al lado de un original, la copia es ella misma “*en la acrecentada verdad de su ser*”. Pero, el ser de la música o la poesía es una especie de ser etéreo, inestable, una mezcla de ser y no ser, y como tal hay que analizarlo, por eso no le parece adecuado a Gilson para la explicación ontológica. Gilson hace girar su ontología alrededor de la pintura como objeto estable y todas las explicaciones sobre cualquier otra manifestación artística las hace con referencia a ella. En cambio, Gadamer estudia el caso de la pintura en referencia continua a sus estudios sobre el juego en las otras artes.

En efecto, Gadamer piensa la ‘representación’ como el juego que destapa un mundo y, precisamente, ese mundo es el que aparece en cada representación y el que le otorga verdad. La mimesis en el teatro o la poesía, no tiene mucho que ver con la copia sino con la propia manifestación de lo que se representa. Pero en las artes plásticas la reproducción no puede ser el verdadero ser de la obra, una pintura o una escultura han de ser únicas para ser consideradas obras de arte. La copia de la copia de la naturaleza no tiene valor. Ya en los días de Platón, una pintura se consideraba de menor valor ontológico que el original natural, y mucho menos valor tenía

---

<sup>31</sup> Gilson, *Pintura y Realidad...*, cit., p. 37.

la copia de una pintura. Para Gadamer, el ser de la pintura es la representación, pero no puede ser su constante reproducción, entendida ésta de la misma manera en que se aplica a la poesía o al teatro.

Gilson, en cambio, afirma que:

aun cuando fuera cierto que pintura y representación van siempre unidas, sería igualmente verdadero que la representatividad no pertenece a la esencia de la pintura.<sup>32</sup>

Obviamente, Gilson y Gadamer no están pensando en idénticos contextos el concepto de ‘representación’. En el caso de la pintura, la representación según Gadamer no es una simple copia.

Para la copia es esencial parecerse, adecuarse, al original, al punto que anula su propio ser y se constituye como una simple referencia a lo copiado o una mediación de lo copiado. Una copia ideal pensada desde el punto de vista de la idéntica representación de algo sería la imagen de un espejo. La imagen especular es la del objeto que se refleja y, por lo tanto, no pertenece al espejo; además sólo está ahí mientras el objeto está frente al espejo. Este modelo sólo ilustra “*la imposibilidad ontológica de escindir el cuadro de lo ‘representado’*”. Pero hay una segunda intención en el análisis de la pintura, lo que Gadamer denomina “distinción estética”, la cual considera la representación en sí misma, destacándola de lo representado. Esta consideración otorga a la representación su carácter positivo de imagen, en vez de ser simple copia.

Tal imagen dice por sí misma algo del original, no se limita a reproducirlo exactamente en su ser, ni a remitir a lo representado. La pintura como imagen ópticamente separada de su referente, constituye una realidad autónoma que representa algo “*que sin ella no se representaría así*”. El original se representa a sí mismo en la representación pero no está remitido a ella para aparecer. La separación estética entre representado y representación no es tal que pierdan totalmente su

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 280.

mutua referencia, pero lo representado se convierte en punto de partida del proceso óptico que conducirá a la constitución óptica de la representación. Y, a la vez, la representación como proceso óptico otorga cierto rango óptico a lo representado. Pues la representación muestra algo del original que el propio original no mostraba antes de ser representado. Por ello para él “*la representación supone... un incremento de ser*”<sup>33</sup>. “*El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original*”<sup>34</sup>. Y añade Gadamer: “*Está en la esencia de la emanación el que lo emanado sea un exceso. Aquello de lo que excede no se vuelve menos por ello*”.<sup>35</sup>

Como dije al principio, Gilson y Gadamer piensan la representación en diferentes contextos. Gadamer piensa en la pintura representativa, pero Gilson va más allá de ésta y pone ejemplos de pinturas no representativas, para explicar por qué no considera que la representatividad sea parte de la esencia de la pintura.

En efecto, Gilson está muy de acuerdo con Gadamer en la separación estética que se puede establecer entre lo representado y la representación. Como ejemplo propone el descubriendo renacentista de la perspectiva. La perspectiva es un ardid matemático que se aplica al diseño inicial de una pintura con la pretensión de que el resultado sea una interpretación de la realidad más parecida a lo real. Es la búsqueda de la copia perfecta, de la imagen especular. Pero, en realidad, la perspectiva es una ilusión óptica que está más en nuestro modo de conocer que en lo conocido. La pintura así concebida es ilusión visual y la imitación perfecta, verdadera ilusión. Además la pintura ya existía antes de la invención de la perspectiva.

En este ejemplo, creo que Gilson no está en contra de Gadamer: un cuadro que muestre un paisaje siguiendo el truco de la perspectiva, el sfumato y otras técnicas con el fin de

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem.*

poner ante los ojos del observador una ilusión muy similar a lo real, está haciendo una separación de lo representado y la representación. Es el cuadro una imagen en sí misma, es más que una copia y es más que el original. Es un mundo en sí mismo que remite en último término al ser del cual emana, pero que no precisa de él para ser un ente estético. Sin embargo, repito, Gilson va más allá, y analiza otro tipo de pinturas en las cuales la representatividad no debe ser esencial.

Aceptando que la pintura debe añadir algo a su imitación de la realidad (debe crear en todos los casos) piensa ahora en la pintura abstracta, o no representativa, que es una muestra de que puede haber obras de arte pictóricas sin un referente fuera de ellas mismas, y que, no obstante, cumplan con el propósito de realizar, en su espacio, la materialización de lo bello y producir, por esto, placer estético a quien las observa. En esta modalidad artística no hay representación porque no hay ninguna referencia a algo representado. La pintura se convierte en un mundo, no sólo cerrado, sino autorreferido. Es el caso de pintores como Kandinsky y Miró. Por ello puede decir Gilson que la representación acompaña a la pintura pero que la representatividad no es parte de su esencia.

Para concluir, podría decir que éste ha sido, apenas, un intento introductorio del que debería ser un análisis exhaustivo de la obra de ambos autores. Para mostrar que sus posiciones no son realmente antitéticas, como podría parecer de una lectura inicial, la clave estuvo en ver los problemas ontológicos desde ángulos diferentes pero compatibles en lo posible. Además me concentré en problemas puntuales sobre los que pude hallar afinidad, diferente hubiera sido explicar el problema de la verdad en la obra de arte. Pero esa es otra historia.