

PRÓLOGO

Painting and Reality fue publicado por primera vez en 1957, en versión original inglesa por Pantheon Books dentro de la Serie Bollingen XXXV-4 de Nueva York. La edición incluía 117 ilustraciones, muchas de ellas a color. El libro era una transcripción de seis conferencias dictadas por Gilson en la primavera de 1955, en la National Gallery of Art de Washington, invitado por los Miembros de las Conferencias Mellon sobre Arte. En 1959 Meridian Books Inc. realizó una segunda edición del libro en lengua inglesa con 80 ilustraciones en blanco y negro.

Al año siguiente Gilson lleva a cabo una reelaboración del mismo material y así nace la versión francesa titulada *Peinture et Réalité: problèmes et controverses* que fue editada sin ilustraciones por la Librairie Philosophique J. Vrin en París en 1958. La edición francesa del libro es, por tanto, una versión distinta del original inglés y fue realizada por el autor a partir del material inicial dado a la prensa en inglés.

La primera edición castellana de *Pintura y Realidad* es una traducción hecha por M. Fuentes Senot del título original en inglés y fue publicada por Aguilar en 1961. Esta edición incluía 115 ilustraciones en blanco y negro. La presente edición recoge esta versión al castellano de M. Fuentes Senot y ha sido revisada y corregida por Rosa Fernández Urtasun.

Pintura y Realidad es un libro poco conocido entre los lectores de Gilson. La sólida y sugestiva aproximación que realiza el autor al mundo de la pintura y —en concreto— a la pintura abstracta justifica el interés de esta nueva edición.

No se trata de la única obra del filósofo francés en torno a los problemas del arte y la creatividad. Gilson manifiesta su interés por el arte en época temprana. En 1915, en plena campaña en Beaumark, cerca de Verdun, “entre los tiempos muertos de las trincheras” escribe el ensayo “Art et métaphysique” publicado en 1916 por la *Revue de Métaphysique et de Morale*.

A “Art et métaphysique” le sigue otro artículo que gira en torno a la experiencia estética y a la crítica de arte: “Du fondement des jugements esthétiques” escrito en el campo de prisioneros de Burg-bei-Madeburg (Alemania) y publicado en 1917 por la revista anteriormente citada. Laurence S. Shook subraya el hecho de que Gilson fuese capaz de escribir ensayos filosóficos mientras se encontraba en el frente (*Étienne Gilson, 1884-1978*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Bélgica, 1984, 78), pero el filósofo era consciente entonces de que “estudiar es lo único que ahora puedo hacer por mi país”.

La reflexión de Gilson sobre el arte en *Pintura y realidad* está guiada por un instinto metafísico que le lleva a partir de las mismas obras de arte haciendo gala, a través del libro, de una perspectiva fenomenológica cargada de erudición y experiencia vital.

El método no es deductivo. No se parte de nociones establecidas que luego se viertan o apliquen a la materia de estudio; todo lo contrario, el punto de arranque son las mismas obras de arte y los testimonios de los artistas buscando precisamente la perspectiva del artista, del productor de las obras de arte.

Pintura y Realidad puede leerse de muchas maneras; ofrece al lector páginas de amena descripción y clarificación de la pintura clásica y, especialmente, de la contemporánea. También le ofrece una inmediata inmersión en la visión personal que los pintores tienen de su oficio, y brinda un recorrido por la historia de la pintura de la mano de un ágil y amable conversador.

Se trata de un libro hondo en contenido y en resonancias. Como su autor señala en el prólogo, no se trata de “una aproximación filosófica a la pintura, sino de una aproximación pictórica a la filosofía”. A la hora de presentar el libro que el lector tiene entre manos me gustaría señalar algunos aspectos que puedan facilitar su lectura.

El autor se centra en el análisis del proceso de creación artística para resolver el problema de cuál sea la realidad de la obra de arte. El estudio del proceso se aborda desde el punto de vista causal, de tal modo que el análisis de la articulación de las causas en el proceso de creación, constituye la trama de *Pintura y Realidad*.

Esta perspectiva se justifica porque la explicación de la naturaleza de la obra de arte se encuentra en el proceso mismo de su producción. La esencia de la obra de arte sólo puede esclarecerse en el *cómo* del proceso. Una obra de arte es, en definitiva, la condensación del proceso que la ha producido; por tanto estudiar el proceso de su creación equivale a desvelar el modo de ser de la obra. Se trata en definitiva de indicar las distintas causas que tejen el proceso artístico, procurando poner de relieve las articulaciones que lo modulan y le imprimen un carácter unitario y orgánico.

LA FORMA GERMINAL

Una de las aportaciones fundamentales del libro de Gilson es la reflexión en torno a la *forma germinal*. La *forma germinal* —que puede ser identificada con la inspiración— es la imagen que está en el origen de la obra de arte y puede definirse como un esquema del nuevo objeto —del objeto artístico— que todavía no existe. Su principal particularidad estriba en ser una imagen fluida, un esquema móvil que sólo permite al artista atisbar, pero no conocer totalmente, cómo será la obra. La forma germinal no es un modelo para representar, ni un arquetipo para copiar, es una forma imaginada por el artista que surge de su afán transfigurador de la realidad. El modo “germinativo” en que se comporta da razón de su naturaleza constructiva, pues hace que el artista “presienta lo que quiere hacer”.

Este germen se encuentra bajo el dominio de la imaginación y sujeto a sus leyes. La forma germinal apunta a un construir, a un hacer en el orden de lo posible. Es una imagen indeterminada, vaga y cambiante que alcanza su perfección y determinación a lo largo del proceso de creación. Es, en definitiva, el origen de un proceso orgánico de desarrollo, cuyo fin es una obra de arte singular.

La forma germinal es el anticipo o el umbral de otro mundo cuya búsqueda pone en marcha al artista. El contraste —que se establece en la mente del artista— entre lo que las cosas “son” y lo que “podrían ser” (si pudieran ser remodeladas mediante un orden puramente estético) le

afecta profundamente. Esta afección le conmueve de tal manera que a menudo no se desprende de ella hasta ver terminada su obra. El artista es consciente de que sus expectativas sólo pueden ser conocidas a medida que se materialicen.

Se trata ahora de ver el entramado de la forma germinal con la causa material, la eficiente y la final.

LA CAUSA MATERIAL

Como se ha dicho anteriormente el artista ve las cosas “no como son”, sino “como lo que podría hacerse con ellas”. El mundo dado asume, entonces, el carácter de materia a partir de la cual el artista emprende su producción; estudia detenida y respetuosamente aquellos elementos de la realidad que podrían convertirse en materia de su creación. En ese modo de contemplación del mundo descubre el “potencial artístico” que yace en la materia. Así lo explica Gombrich: “Para producir una perla perfecta, la ostra necesita algún trozo de materia, un granito de arena o una pequeña esquirola en torno a la cual formarse, sin este núcleo sólido puede convertirse en una masa informe. Si el sentir del artista respecto a las formas y colores ha de cristalizar en una obra perfecta, también necesita un núcleo sólido semejante a una empresa determinada en la que pueda desplegar sus dotes” (*Historia del arte*, Alianza, 1984, pág. 496).

La noción aristotélica de la materia que alberga “un deseo de forma” es particularmente elocuente para Gilson, pues la transformación de la materia realizada por el artista se apoya en esta especie de animación interior —señal de una implícita formalidad natural— que la caracteriza. El artista advierte en la materia un anhelo de mayor perfección, una aspiración hacia un orden distinto del natural, y descubre en ella su *vocación formal*. El hecho de que Miguel Angel consultase los bloques de mármol para desvelar la forma que “deseaban” tener permite ilustrar cómo el artista vislumbra en la materia una aspiración que le sirve de inspiración.

La vocación formal de la materia es el soporte de la formalización artística. La génesis de una obra de arte se inicia en el diálogo con la materia, con lo dado de un modo u otro. La parte “activa” de la materia resulta especialmente significativa en Gilson porque la reciprocidad entre materia y forma en el arte sólo puede entenderse desde una perspectiva que contemple la forma natural de la materia. La obra de

arte nace, entonces, a medida que el artista, apoyado en las determinaciones formales de la materia, inventa una forma artística.

El tallador que trabaja un trozo de madera avanza apoyado en la veta nudosa; el pintor que elige o que crea él mismo un nuevo pigmento ha de plegarse a las características del material que emplea. El material no sólo determina el proceder del artista, abriéndole posibilidades e imponiéndole límites, sino que marca el carácter de la obra a hacer. El proceder artístico —la eficiencia artística— no se impone a la materia sino que realiza sus aspiraciones formales y responde a ellas.

Gilson no ve en la materia un principio opuesto al de la forma. La materia no se opone a la forma sino que aspira a modificaciones ulteriores que la hacen potencialmente activa para conformarse según un modo artístico de existencia. Materia y forma son sustancialmente complementarias, tanto en el plano natural como en el artístico.

La materia como causa de la producción artística introduce determinaciones que le son propias. De esta manera Gilson pone de relieve no sólo la cercanía que el arte guarda con respecto a las formas naturales, sino también que la producción artística *no persigue un dominio arbitrario* de la materia.

Si una forma artística intentara transfigurar una materia de tal manera que transgrediese su formalidad implícita, la materia tendería inmediatamente a retomar sus derechos, ofrecería la resistencia propia de unas determinaciones que se oponen a ser manipuladas y que, en consecuencia, no podrían culminar en un orden artístico. De esta manera Gilson concluye que la materia tiende un puente entre la naturaleza y el arte. Queda ahora por explicar de qué modo el hacer creador culmina en un objeto nuevo y distinto de la naturaleza.

LA CAUSA EFICIENTE

¿Qué tipo de hacer es el artístico? Cuando Aristóteles define la *techne* como “una capacidad o estado para hacer dirigido por un verdadero curso del razonamiento” (*Ética a Nicómaco*, 1140 a 6), se refiere no sólo al conocimiento de las reglas precisas de la producción, sino también a la *pericia* o a la *habilidad* en el empleo de las mismas. La *techne*, como adquisición o aprendizaje de un hábito, perfecciona la capacidad humana de producir.

La dimensión creadora del arte sólo aparece con el dominio de una habilidad técnica, aunque no se limita a ésta. La dimensión artística no puede contentarse con aplicar “recetas” conocidas y cuyo éxito se encuentre ya garantizado por una larga experiencia; hace falta *inventar* cada vez nuevos procedimientos operativos. El arte no consiste únicamente en el saber hacer o en la habilidad para hacer, la técnica forma parte del arte, pero no lo agota ni define, pues la creatividad radica en el incremento o perfeccionamiento particular del hacer técnico requerido en cada nueva creación.

La creación artística puede ser definida como un modo de producir que inventa el modo de proceder en la misma producción. Cada obra exige una novedad de esfuerzos productivos. El hacer inventivo del arte es capaz de rebasar los límites de la técnica conocida y constituir su propia y particular manera de producir.

El artista avanza en cada invención con la libertad del que se sabe secretamente conducido a un fin desconocido. Cuando la materia es trabajada de modo magistral se manifiesta la dimensión creadora del hacer que culmina en una formalización artificial que no resulta artificiosa. El arte no se limita a seguir unas reglas sino que las inventa.

La forma germinal se conoce a medida que se actualiza mediante la eficiencia del artista que realiza su producción. De esta manera las formas oscuras y rudimentarias, que reclaman su encarnación en una materia se hacen visibles (cognoscibles) y reales. Su resonancia original no conduce a un hacer calculado y establecido de antemano; por el contrario su novedad depende enteramente del proceso en el que se configura. Precisamente por ello el hacer artístico confía buena parte de su proceder a la mano del artista.

La mano entrenada por la técnica —o el cuerpo, si fuera el caso— no es un agente pasivo que siga mecánicamente las indicaciones del entendimiento. Por el contrario, su contribución innovadora es decisiva en ese revelar algo desconocido en que consiste la creación.

Hasta el momento se ha puesto de relieve una noción del arte que descansa más en el hacer que en el pensar lo que se va a hacer. Sin embargo ésto no significa que tal hacer sea arbitrario y desprovisto de orden. Si Gilson afirma que no puede existir un conocimiento anticipado de aquello que se pretende hacer, ésto no implica que tal proceder discurra sin regla alguna. El proceder artístico se encuentra interior y orgánicamente regulado por la forma germinal que se constituye en regla del proceder en la medida en que ella misma se define según las

posibilidades que va desplegando la eficiencia creadora del artista. Así entendida, la forma germinal es un principio interno que rige el proceder artístico imprimiéndole un ritmo orgánico. La forma plástica se parece a un germen viviente cuyas potencialidades internas no pueden preverse, ni siquiera por aquél que les da vida.

Este modo de proceder es distinto al de la técnica en la que el conocimiento de las reglas dirige externamente la producción y concluye en un resultado previamente conocido. La dimensión heurística del arte se asienta en la decisión del artista de conocer lo que presiente, y, para ello, tiene que ser fiel a las exigencias de la obra, libre de toda finalidad que no sea la obra misma.

La legalidad interna de la forma germinal se acentúa a medida que el proceso avanza y permite que la obra se consolide a pesar de los escollos que puedan aparecer a lo largo del trayecto. El llevar a buen puerto ese momento inicial —la inspiración— se convierte en la meta del artista, en la causa final. Queda por ver, por tanto, la relación de la forma germinal con la causa final.

LA CAUSA FINAL

La naturaleza teleológica del devenir físico o natural en la filosofía de Aristóteles le sirve a Gilson para establecer el paralelismo con el hacer artístico considerando la forma como la causa final del proceso. Aristóteles concibe el fin como un principio anterior al movimiento encontrándose virtualmente en el punto de partida con un carácter de *anterioridad*..

El fin es una determinación anticipativa que, en el caso del arte, culmina con el pleno desarrollo de ese “germen” que ha originado el proceso. La obra acabada —el fin del proceso— se encuentra implícita en la forma germinal. En otras palabras, el fin de la producción artística se explica como la actualización de la potencialidad de la forma germinal, como su desarrollo pleno.

Las anteriores consideraciones permiten poner de relieve que el fin se encuentra presente a lo largo de todo el proceso. La obra de arte tiene su fundamento —su razón de ser, su explicación— en el proceso de su creación. El proceso artístico queda recogido y cristalizado en el nuevo objeto creado.

Sólo de esta manera puede explicarse que los productos del arte sean realmente novedosos: son la condensación de un modo único de hacer. Cada obra es un hallazgo imprevisible, es la llegada a un mundo desconocido al que el artista accede sostenido, alumbrado y guiado por la forma en germen.

La obra se separa de su autor, se convierte en un mundo, en un ser completo, que ha surgido al cabo de su proceso de producción. Forma germinal y forma hecha —obra hecha— son, en definitiva, lo mismo. Ahora bien, esta autonomía de la obra de arte no debe entenderse como la de un objeto que se acaba y se agota en sí mismo. Por el contrario, este modo independiente de ser remite a una plenificación significativa que desborda los límites del objeto y apunta a una peculiar inteligibilidad. Tal inteligibilidad no es otra cosa que su belleza.

El carácter autónomo de la obra de arte es la herencia que su autor deja en ella. Todo objeto artístico lleva la huella del hombre. El ámbito inteligible de cada obra es un universo impregnado de sentido que remite al origen mismo de la obra: la forma germinal querida y buscada, desde un principio, por el artista. De esta manera se cierra el ciclo de la producción artística tal y como lo concibe Gilson. El objeto artístico inaugura un mundo particularmente significativo y abre el horizonte hacia un universo distinto del natural.

Pero es hora ya de terminar esta introducción para dejar que el lector descubra por sí mismo los horizontes escondidos en la reflexión de Gilson sobre el arte.

Silvia Herrera Ubico
Pamplona, noviembre de 1998