

Ramón Gaya y la definición del arte

RAFAEL GARCÍA ALONSO¹

(Universidad Complutense de Madrid)

Uno de los temas más debatidos en la estética del siglo XX es el de la definición del arte. Diversas teorías han pretendido resolver esta cuestión desde la segunda mitad del siglo XX. En este artículo pretendemos acercarnos al peculiar punto de vista que, sobre esta cuestión, aportan los escritos de Ramón Gaya (1910-2005). Nos aproximaremos a ellos confrontándolos con dicho problema y con algunas respuestas que se han dado al mismo. Estructuraremos nuestra exposición en dos partes: en primer lugar, trataremos de explicar por qué, teniendo en cuenta las posiciones de Gaya, distintas respuestas al intento de definir el arte son, en su opinión, erróneas. En segundo lugar, intentaremos presentar lo que Gaya entiende propiamente por arte o, con más exactitud, por creación.

Según Gaya, lo que tienen en común las diversas aproximaciones erróneas al arte es considerarlo como una actividad destinada a producir un tipo peculiar de objetos, los artísticos, con los que cabe una relación de *exterioridad*. Por el contrario, considera que para comprender el arte se necesita una relación de *comunicación* entre la persona y lo que sucede en la obra artística². No se trata de *enfrentarse* a ésta tal como hacen el crítico, el historiador, el esteta o el sociólogo –a los que por brevedad, nos referiremos en lo sucesivo como los «estudiosos del arte»– sino de *acercarse* a la misma, tal como ocurre en *algunas* experiencias estéticas afortunadas. ¿No se puede, pues, hacer crítica, historia, sociología o filosofía del arte? ¿No tiene sentido –por ejemplificarlo con una cuestión muy concreta– hacer análisis de los estilos pictóricos, establecer su sucesión en el tiempo, sus influjos, características definitorias o variaciones internas? ¿No cabe adoptar ante el arte una distanciada actitud teórica sino únicamente una íntima apertura vivencial? Desde luego, el propio Gaya teoriza. Pero su posición distingue dos planos de aproximación teórica. A su juicio, no debe confundirse *lo que sucede* en el arte con su *ser*³. Pues bien, los estudiosos del arte en su distanciamiento teórico ante el mismo dan cuenta, en el mejor de los casos, de *lo que sucede* en el arte. José Ortega y Gasset, por ejemplo, se limita, a su juicio, a comportarse como un crítico y no se preocupa, como debiera hacer en cuanto filósofo, del *ser del arte*. Sin ninguna soberbia, Gaya parece querer asumir esa labor. Es decir, a realizar una labor de esclarecimiento ontológico cuyo resultado lingüístico es una invitación a *comprender*, más que a definir, la obra de arte. Veamos, en primer lugar, cómo su planteamiento supone interesantes objeciones a tres de los intentos más usua-

1 garcia.alonso.rafael@gmail.com

2 GAYA, Ramón (1996): *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Pre-textos, Valencia, p. 35.

3 GAYA, Ramón (1999): *Obra Completa. Tomo I*, Pre-textos, Valencia, p. 125.

les de definir el arte: la comprensión del arte desde las instituciones –teoría institucional–; desde el artista –teoría intencional–; o desde el receptor –teoría funcional. Nos ayudará en este propósito la exposición de tales intentos por parte de José García Leal (2002), al que por brevedad no citaremos apenas en lo sucesivo aunque tengamos en cuenta su exposición de las teorías citadas.

1. La teoría de Gaya ante diversos intentos de definir el arte

Como dice García Leal, una cuestión previa a la hora de comprender el arte es si debe primar una perspectiva *externalista* –que tiene ante todo en cuenta las relaciones que el objeto artístico mantiene con el contexto institucional, el artista o el receptor– u otra *internalista* –que considera que hay que atender a características internas del objeto artístico– tal como ocurre en la teoría simbólica del arte⁴. A nuestro juicio, de la posición de Gaya se deduce un rechazo de las posiciones externalistas –que se refieren, tal como adelantamos, a lo que *sucede* en el arte– y una afinidad con las concepciones internalistas –que se preguntan por lo que el arte *es*.

A) Según la *teoría institucional* del arte, consideramos artísticos aquellos objetos o prácticas que han sido legitimados como tales por parte de instituciones a las que se reconoce tal capacidad, es decir, principalmente las esferas más encumbradas de los museos, la crítica o la historia del arte. El crítico encasilla en su jaula conceptual los objetos que denominamos artísticos. Para formarse en tal «oficio»⁵ le basta emplear tiempo, inteligencia y aplicación. De esa manera, se convierte en un *entendedor* que se coloca *frente* al arte desde una posición exterior completamente diferente a la que permitiría una verdadera *comunicación* con aquél, a saber, la de *acercarse* al mismo. Por su parte, los historiadores del arte se nutren del trabajo de los críticos y dan un paso más al acartonar las realidades artísticas en el «gran novelón por entregas de la Historia del Arte»⁶. Al entender de Gaya, en la historia consagrada del Arte y en los museos abundan las falsas obras artísticas que han sido legitimadas como tales. El error se agrava si se tiene en cuenta que una vez han sido admitidos erróneamente como obras de arte en sentido fuerte –es decir, como creadores– ciertos *productos artísticos* difícilmente se corrige el error. Para colmo de males, el proceder de la denominada *institución arte* –críticos, museos, historiadores, revistas especializadas...– pervierte el propio proceder de los artistas en la medida en que éstos pierden su inocencia y conciben sus obras como candidatas a ser admitidas en ese mundillo. Como consecuencia, la historia del arte está repleta de falsificadores que, artificiosamente autoetiquetados como artistas, producen lo que se espera de ellos. Esta comprensión de la historia del arte es la raíz de la decepción y el rechazo de Gaya, a finales de los años veinte, del arte de las vanguardias, confeccionador de cosas y de «basura artificial». El *arte artístico*, concebido como producción, es elaborado no tanto por artistas como por «hacedores de arte»⁷. En la terminología de Gaya, no da lugar –como sería deseable– a creaciones o criaturas vivas, naturales, sino a artificiosos productos.

B) Pasemos a la *teoría intencional del arte* según la cual algo se define como artístico como consecuencia de que el artista pretende que se constituya como tal y de que sea capaz de provocar

4 GARCÍA LEAL, José (2002), *Filosofía del arte*, Síntesis, Madrid, p. 75.

5 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 10.

6 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 166.

7 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 15.

un efecto estético en la audiencia. En esta teoría los principales objetivos son la representación de cierta realidad y la expresión del artista. Según esta posición, algo no se define como artístico en virtud de sus cualidades internas, sino de las pretensiones –externas a la obra del arte– previas del artista o de los efectos, igualmente externos, provocados sobre el espectador. La obra de arte se convierte, primordialmente, en un *vehículo* para expresar y transmitir al receptor la idiosincrasia del artista. La postura de Gaya tampoco es compatible con esta teoría ya que él da prioridad al objeto creado y no al artífice. Dos tipos de argumentos son relevantes en esta ocasión. En primer lugar, Gaya realiza una crítica muy dura del «artista pequeño», el cual considera narcisistamente que su obra es un vehículo para expresar sus concepciones de la realidad o que calcula de qué forma será más factible alcanzar el éxito en el mundo de las convenciones institucionalizadas del mundo del arte. En ese sentido, la obra artística pretende ostentar méritos, ideas artificiosas que den lugar al lucimiento⁸. Un drama del arte moderno es que «todo en él ha sido sacrificado a la personalidad»⁹ lo cual conduce a malentendidos como cuando se presupone que se es un artista auténtico y profundo en la medida en que se exhibe el propio dolor o incluso la desesperación. Por el contrario, Gaya –en contra de lo que defiende la teoría intencional– afirma que «la creación artística no es un asunto *personal* del artista creador, ni un asunto *privado* entre el artista creador y el gustador o consumidor de su obra»¹⁰. En el arte lo relevante no es la comunicación de un mensaje entre emisor y receptor, a través de la obra, sino la vinculación de ésta con la realidad. El arte no debe ser «expresión, sino purificación»¹¹. Razón por la cual en el arte grande deben silenciarse las pasiones hasta el punto de que el artista debe *despersonalizarse* pues lo importante es la creación de una obra que pueda enriquecer la realidad y no la comunicación de un mensaje.

C) Según las *teorías funcionales* del arte, un objeto se considera artístico en la medida en que es apto para provocar experiencias estéticas valiosas en el espectador. Como hemos visto en el subapartado anterior, según Gaya lo importante no es la relación entre emisor y receptor a través de una obra de arte, sino la obra de arte en sí. Por ello, critica el cuadro de Goya *Los fusilamientos de la Moncloa* como un cuadro concebido como espectáculo, destinado a satisfacer los gustos del espectador. Gaya afirma que «mi gusto, nuestro propio gusto, puede muy bien ser una mentira»¹², consecuencia quizá –sociológicamente comprensible, podríamos añadir– de la consolidación en los espectadores de las convenciones alentadas por los estudiosos del arte. Como dice García Leal, si la consideración de algo como artístico depende de los efectos que provoca en los receptores el relativismo es inevitable; en unos provocará unas consecuencias y en otros, otras¹³. Gaya expresa su rechazo respecto a otros modos de la teoría funcionalista que defienden que algo es artístico en virtud de las utilidades que cumple provocando un determinado efecto en el receptor o en el emisor. En este aspecto, arremete contra consideraciones que juzgan el arte como un producto de dinamización o de contribución social. A su juicio, el arte no es identificable por la utilidad que reporta a un determinado estrato tales como la iglesia, la aristocracia, la burguesía o las clases populares, o a cualquiera de sus objetivos.

8 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 25.

9 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 63.

10 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 14.

11 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 85.

12 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 46.

13 GARCÍA LEAL, José (2002), *Op.cit.*, p. 73.

Recorridos los intentos *externalistas* de definir el arte debemos ahora repasar la posición de Gaya respecto a las *posiciones internalistas*. Es decir, a aquéllas que consideran que hay que atender a características internas del objeto artístico.

D) La primera posición examinada es la que podemos denominar como **definición instrumental**. Según esta definición, cada tipo de actividad artística se define según los medios que son necesarios para llevarla a cabo, cuyo dominio caracterizaría al artista como experto en tal o cual arte. En el caso del pintor se trataría de elementos constitutivos de su actividad como el color, el dibujo, el volumen, la composición, el claroscuro o la composición¹⁴. O por la «tan famosa superficie plana del cuadro»¹⁵. La principal objeción que Gaya a este planteamiento reside en que los artistas, dando por supuesto el ámbito en el que se mueven, no se interesan tanto por la definición del mismo –por su «qué»– sino por cuestiones técnicas, es decir, por el «cómo»¹⁶ de su labor. Es decir, se remiten exclusivamente a *problemas técnicos* sin rozar lo verdaderamente relevante, el «misterioso fenómeno del arte»¹⁷ y el «impulso»¹⁸ que lo anima.

2. La concepción del arte de Gaya

Hemos visto hasta el momento porque los escritos de Gaya permiten oponer su postura a la que denominamos siguiendo a García Leal, al comienzo del apartado anterior, como perspectivas *externalistas*. Adelantamos entonces que su posición nos parecía más bien *internalista*, es decir, interesada en comprender, como ya citamos, no *lo que sucede en el arte* sino lo que el arte *es*. Y dijimos que esta posición era propia de las teorías simbólicas del arte. Pero, para desarrollar esta posición, hemos de explicar la dicotomía entre *arte artístico* y *creación*.

2.1. El arte artístico

Según Gaya, tanto el artista clásico, como el romántico o el vanguardista realizan sus productos artísticos –por muy distintas que sean las concepciones que defiendan– dentro de determinados, y distintos entre sí, moldes convencionales. Los productos que Gaya denomina *arte artístico* tienen «origen y destinación sociales»¹⁹ y, por ello, son analizables desde el punto de vista de la historia y de la sociología del arte. Efectivamente, estas disciplinas pueden explicarlos como productos de una determinada coyuntura sociohistórica o cultural, así como vinculados a determinada escuela o estilo. El ámbito artístico es concebido como un determinado sector de la realidad que da lugar a un tipo peculiar de objetos destinados a satisfacer finalidades de tipo social, político, económico, recreativo... por parte de los elaboradores o de los receptores de esos productos. Fijémonos en que la expresión, aparentemente redundante, *arte artístico* muestra cómo estos objetos son elaborados, según Gaya, desde un marco de convenciones conocido por el público general, los artistas, los estudiosos del arte y quienes se mueven en el mercado artístico. Aunque las posiciones de cada

14 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 58, 135, 137 y 140.

15 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 120.

16 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 26.

17 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 26.

18 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 123.

19 GAYA, Ramón, *Op.cit.*, p. 137.

uno de estos agentes sea muy diferente, tienen en común el considerar este marco de convenciones como algo distinto, *separado*, de la vida cotidiana dando lugar a determinado tipo de *productos*. Tiene que ver más con *inventar* que con *crear*²⁰. Por eso, lo que se introduce en él desde fuera de la realidad, es *puesto* artificiosamente, es resultado de una industria, de un esfuerzo. Así ocurre con categorías habituales al referirnos al mundo del arte tales como estilo, línea, composición, dibujo... El impulso con el que actúan en el arte artístico es el de cumplir con las legítimas exigencias de un determinado oficio que pretende «apresar la realidad»²¹, encerrarla. Pero no –tal como ocurre en la verdadera creación– en una relación de *comunicación* con la realidad. Por ejemplo, refiriéndose a Rembrandt, dice que sus personajes, «por muy humanos, expresivos y vívidos que puedan ser –y lo son al máximo–, siempre estarán inmersos en un aire que no es el aire respirable de la naturaleza, sino el *aire ficticio* de lo pictórico»²². Es decir, al arte artístico le falta una relación de *ingenuidad* con la realidad. Es un arte que se sabe a sí mismo como un momento de la historia del arte, de la historia de los estilos; que se relaciona más con el ámbito de la realidad artística que con el de la simple realidad, con el de la vida²³. Como consecuencia de la autonomía del arte respecto a la realidad, de su fijación como dominio escindido de la vida, el artista *pequeño* concibe «el arte como un fin»²⁴.

2.2. El arte como creación

El ámbito de lo que se autodenomina como arte –«Arte», escribe a veces irónicamente recalando la mayúscula–, y a lo que él denomina también como *arte artístico*, responde en la modernidad a una concepción muy habitual: el arte es un dominio específico distinto al resto de la realidad y constituye un *fin en sí mismo*. Eso explica por qué son determinados agentes –por ejemplo, los identificados por la teoría institucional (#1.A)– los que se declaren competentes para definir lo que es arte y lo que no lo es. Pero esta concepción del Arte como ámbito autónomo le parece a Gaya que da lugar a productos falsos, artificiosos. Por eso, y ante la falsedad pervertidora a la que da lugar esta mentalidad, afirma que «el arte es un lugar de paso»²⁵ del que hay que irse, del que hay que desertar²⁶. Abandonar el Arte, institucionalizado como autónomo. ¿Qué entiende, pues, Gaya por arte en sentido fuerte, por creación? Su posición es relacionada con lo que García Leal denomina *definiciones simbólicas del arte*. Símbolo, aclara éste último, es aquello que está en lugar de otra cosa. Y prosigue, teniendo en cuenta a Martin Heidegger y a Hans-Georg Gadamer, «el símbolo preserva su significado, lo envuelve en una trama sensible, que es al tiempo umbral y velo de la significación (...de forma...) que lo simbolizado se manifiesta o revela en el propio símbolo»²⁷. En ese sentido, el símbolo aporta un aspecto cognoscitivo al que no es ajeno el estímulo que proporciona para realizar una *interpretación* de aquello que no se nos presenta en forma de pensamiento conceptual explícito sino de forma sensible. En una dinámica, como escribía Heidegger, de alumbramiento y ocultación²⁸.

20 GAYA, Ramón, *Op.cit.*, p. 48.

21 GAYA, Ramón, *Op.cit.*, p. 137.

22 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 157. *Cursivas de Gaya*.

23 La pérdida de la ingenuidad es una de las razones de la muerte del arte según G.W.F. Hegel.

24 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 81.

25 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 82.

26 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 131.

27 GARCÍA LEAL, José (2002), *Filosofía del arte*, Síntesis, Madrid, p. 86.

28 HEIDEGGER, Martin (1958), *Op.cit.*, p. 99.

Realizado este planteamiento, podemos ahora intentar seguir la posición de Gaya. La cual se apoya en dos puntales complementarios: el arte propiamente dicho, la creación, (a) es un *tránsito* y (b) forma *parte de la vida*, no constituye un dominio autónomo, separado de ésta. ¿Qué significa que la pintura no sea un fin en sí misma sino un tránsito? O, como escribe en otra ocasión, «un medio»²⁹. Veámoslo, primeramente, aclarando posibles malentendidos. La pintura no es un *medio* en el sentido que lo establecía la teoría funcional (# 1.C), es decir, porque pueda provocar, ciertamente, experiencias estéticas valiosas. En ese caso, la pintura sería mero instrumento al servicio de los espectadores, de tal modo que lo relevante no sería la pintura sino las satisfacciones que procura al, por decirlo en términos comunicativos, receptor del mensaje. Tampoco quiere decir, como en la definición instrumental (# 1.D) que lo que define a la pintura sean las herramientas de las que habitualmente dispone.

Continuemos aproximándonos a su posición a través de sus desacuerdos con las denominadas «vanguardias históricas» de comienzos del siglo XX. Podría parecer que se aproxima a éstas cuando afirma que el verdadero artista es un creador de «simples criaturas», de «seres vivos»³⁰, de «carne viva de la realidad»³¹. Sin embargo, la actitud del artista propugnada por Gaya es muy distinta a la de las vanguardias artísticas. Éstas con frecuencia aspiran a crear seres radicalmente nuevos, sin vinculación con una realidad o una naturaleza a la que se ven tentados de desobedecer o a desdeñar. De modo que el artista autónomo, quiere forjar un tipo de entes ajenos a la realidad. Por el contrario, «el arte y la vida no son dos cosas, sino una (...) el arte no es otra cosa que la vida (...) un más allá suyo»³². Por eso, la creación entraña una dependencia absoluta de la realidad y el creador se somete de buen grado a la misma³³. La creación no es concebida como una actividad autónoma, escindida, de la realidad sino como una inmersión en la misma. El creador propugnado por Gaya tiene *sed* de ella³⁴, la escucha y se sumerge en su seno.

Esta posición supone que la realidad se abre continuamente al hombre y que a éste le cabe abrirse a ella. Una *apertura mutua* en la que la realidad no es un mero conjunto de *cosas*, sino de *seres*. Veamos un texto en el que se condensa lo que estamos diciendo. Van Gogh es «una voz que viene a decirnos cosas antiguas, sabidas, pero que nadie oye; viene a decirnos que la realidad –no una interpretación nueva, inédita, de la realidad–, que la realidad de siempre está *aquí*, pidiéndonos ser reconocida. Van Gogh viene a llamarnos la atención sobre tal almendro, o tal ciprés, o tal puente, o tal girasol, o tal silla, y a decirnos que no son cosas, sino seres, más aún, *personas* completas, almas en carne viva (...y viene...) a diferenciar unos seres de otros, unas almas de otras»³⁵. Al abrirnos a la realidad, adoptamos una actitud de *aproximación* a la misma, no de análisis. El pecado del esteta es, dice en una ocasión, «su sordera a la vida real»³⁶. Por el contrario, a un escritor como Galdós «la realidad se le iba entregando así, cordialmente, sin violencia, sin conquista, sin *estudio*»³⁷ en la medida en que se hacía semejante a ella, amigo de ella. No adoptando el talante estudioso de un Stendhal, sino una actitud *piadosa*, amistosa. En esa mutua entrega, surge un *milagro* cognoscitivo,

29 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 19.

30 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 27.

31 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 153.

32 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 120.

33 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 34.

34 GAYA, Ramón (1996), *Op.cit.*, p. 21.

35 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 109. *Cursivas* de Gaya.

36 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 219.

37 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 185. *Cursiva* de Gaya.

hasta el punto de que la obra de arte puede ser **definida** como el lugar «donde se produce el tránsito de la realidad, el cambio de la realidad, no en fantasía, sino en alma, el alma de la realidad»³⁸. Desvelamiento de su logos, podría decirse con Heráclito. Con términos similares, en uno de sus escritos sobre Velázquez, comprendemos mejor que la condición de *tránsito* del arte no se limita a representar la exterioridad de la realidad (la función mimética tradicional), ni a expresar al artista, o a procurar unas determinadas experiencias estéticas al espectador. Sino que la creación procura una experiencia cognoscitiva singular y excepcional porque en Velázquez, la realidad «casi no tiene importancia, aunque es en ella, en su centro, donde sólo podemos encontrar lo que sí la tiene: la médula del Todo»³⁹. Nos resulta, sin embargo, imposible aclarar esta expresión de Gaya. ¿En qué consiste tal medula, tal alma de la realidad? ¿Cómo reconocemos que la hemos alcanzado? ¿De qué forma podría brindarse a una experiencia intersubjetiva a través del lenguaje? Las afirmaciones de Gaya no quedan esclarecidas o nosotros al menos no somos capaces de comprenderlas.

38 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 52.

39 GAYA, Ramón (1999), *Op.cit.*, p. 168.