

¿Qué es lo que, pese a todo, queda del arte, en un gesto artístico que podemos estimar o sobrecargar de significaciones y que no abre un mundo, sino más bien da simplemente cuenta de un mundo cerrado, de un modo clausurado, de un mundo justamente sin apertura? Quedan al menos dos cosas muy importantes. En primer lugar, queda el gesto, y en segundo lugar, aunque no sé cuál sería la palabra más apropiada, diría que al final del gesto queda el signo, pero un signo que no significa.

prometeo
libros

ISBN 978-987-674-885-5



9 789875 746855

arte & estética

JEAN-LUC
NANCY

el arte hoy

prometeo
libros

El arte hoy

JEAN-LUC NANCY

El arte hoy

Selección y prólogo de Daniel Alvaro

Traducción: Carlos Pérez López y Daniel Alvaro

prometeo'
libros

Nancy, Jean-Luc

El arte hoy / Jean-Luc Nancy ; con prólogo de Daniel Alvaro.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros,
2014.

104 p. ; 21x15 cm.

Traducido por: Carlos Pérez López y Daniel Alvaro
ISBN 978-987-574-685-5

1. Estética. 2. Filosofía. I. Alvaro, Daniel, prolog. II. Pérez
López, Carlos, trad. III. Alvaro, Daniel, trad. IV. Título
CDD 190

Colección arte&estética

Dirigida por Marcelo G. Burello

Armado: María Victoria Ramírez

Corrección: Liliana Stengele

© De esta edición, Prometeo Libros, 2014

Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

Índice

Prólogo: Actualidad del arte	9
El arte hoy	19
Elocuentes rayas	37
Arte y ciudad.....	49
Arte y Repetición	59
El arte de hacer un mundo.....	65

PRÓLOGO:
ACTUALIDAD DEL ARTE

De un tiempo a esta parte, el arte se ha convertido en un asunto de actualidad. El arte convoca de un modo acaso nunca antes experimentado, tanto por la atracción y las polémicas que genera como por el número creciente de personas que concierne a escala mundial. No se trata de un fenómeno nuevo pero se trata, como mínimo, de un fenómeno contemporáneo. Precisamente, el hecho de que prácticas artísticas diversas generen un interés cada vez mayor y, en un sentido amplio de la palabra, más común, está vinculado con las vicisitudes del arte contemporáneo, con los sucesos de un arte que se redefine continuamente y cuyas obras, muy a menudo, tienden a confrontarnos con la pregunta por el sentido y los límites del propio arte.

En el transcurso de las últimas décadas, Jean-Luc Nancy se metió de lleno en estas cuestiones. Sus escritos sobre arte –en permanente diálogo y alternancia con sus escritos sobre metafísica y política– se ocupan de una gran variedad de temas y problemas, que incluyen desde análisis sobre las diferentes artes (dibujo, pintura, música, video, performance, arquitectura, cine, danza, fotografía, teatro, poesía...) y sus articulaciones, hasta reflexiones sobre la condición ontológica de lo que llamamos "arte".

Pero lo que quiero destacar de este pensamiento es menos su trayectoria (marcada por numerosas publicaciones, muchas veces superpuestas con intervenciones y colaboraciones artísticas) que su singularidad. Aquello que lo vuelve singular, es decir, diferente de otros pensamientos contemporáneos sobre el arte y en esa medida único, es, justamente, la pluralidad de la que parte y a la que vuelve

sin cesar para volver a partir. Nancy no hace filosofía del arte, sino filosofía de las artes. La singularidad y, en sentido fuerte, la radicalidad de su pensamiento, pasa por afirmar la pluralidad originaria de las artes.

Su tesis, reducida a su mínima expresión, puede enunciarse más o menos del siguiente modo: no hay el arte sino las artes, hay prácticas múltiples y heterogéneas entre sí, irreductibles las unas a las otras, singulares y plurales, mezclables, combinables o articulables. Hay, pues, varias artes, cuyos límites son a su vez móviles y mudables, límites que se mueven y se transforman en el hacer mismo, en el transcurso de las obras y a través suyo. Hay artes variadas y en número indeterminado debido a su proliferación constante. Sin ser infinitas, son apenas cuantificables. En cualquier caso, hay más de una. "Son las Musas, no la Musa", escribe Nancy en un texto donde intenta responder a una pregunta que directa o indirectamente vuelve a aparecer cada vez que trata cuestiones de este tipo: "¿por qué hay varias artes y no una sola?".¹ La pregunta no es evidente y tampoco lo es su respuesta. Ninguno de los grandes pensadores que trataron estos temas a lo largo de la historia de Occidente desconoció el hecho simple, incluso trivial, de que hay varias artes y no una sola. Sin embargo, son excepcionales aquellos que entendieron esta multiplicidad de otro modo que como un acontecimiento segundo respecto del acontecimiento primero y principal en torno al cual giran todos los interrogantes esenciales, a saber, la unicidad del arte. A contramano de una tradición filosófica que se desarrolla plenamente en la modernidad pero cuya historia ya comienza a tramarse en la antigüedad, una tradición que en lo fundamental intenta determinar por caminos diferentes y a veces opuestos lo que es el arte, Nancy plantea la negación del arte en general al mismo tiempo que la afirmación de las artes particulares.

¹ "¿Por qué hay varias artes y no una sola? (Conversación sobre la pluralidad de los mundos)", en J.-L. Nancy, *Las Musas*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 11.

Tal vez, lo más difícil de pensar en relación a este planteo es que la pluralidad de las artes no es el resultado de la escisión de una supuesta unidad del arte, ni es la manifestación de una esencia o un principio del arte anterior a las artes mismas. Dicho de otro modo, las artes no derivan del arte en singular. Y esto, por la sencilla razón de que no hay "el arte". En parte con argumentos propios, y en parte con argumentos que toma prestados principalmente de Adorno y de Benjamin, Nancy se propone demostrar que si es posible hablar de algo así como "el arte" es en razón de la existencia de las artes singulares plurales. En este punto se quiebra el razonamiento clásico. La existencia efectiva de las artes es ahora condición de posibilidad del arte, cuya existencia tiene el lugar preciso y la duración exacta que les prescribe el discurso que lo toma por objeto o tema. Es decir que no hay arte fuera del discurso, ni hay discurso sobre el arte sin las prácticas artísticas que lo hacen posible. Las artes hacen al arte. Y, a su vez, las artes se hacen entre sí.

Cuando Nancy escribe que "las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión, y sus obras respectivas actúan y se sustentan en esa doble relación",² está llamando la atención, simultáneamente, sobre la heterogeneidad inscrita en el nacimiento de las artes y las obras, y sobre el carácter originario o, si se prefiere, constitutivo de esa heterogeneidad. No cabe duda al respecto, Nancy sitúa su planteo sobre el arte y las artes en el marco de una ontología. Sólo que en lugar de presuponer una esencia del arte, como hicieron sin excepción las estéticas esencialistas, aquél empieza por afirmar el "carácter coesencial de la pluralidad artística".³ La ontología de Nancy es una co-ontología, esto es, una ontología del ser-con, o bien, para decirlo con una expresión que condensa un plan de trabajo desplegado desde hace dos décadas, una ontología del ser

² "Las artes se hacen unas contra otras", en *Las Musas*, op. cit., p. 137.

³ *Ibid.*, p. 138.

singular plural. Y la cuestión del ser del arte compromete toda la reflexión sobre la singularidad-pluralidad del ser. Más que un intento por conjurar la pregunta por el "ser" o la "esencia" del arte, el de Nancy es un intento por retomar la pregunta y llevarla tan lejos como sea posible, hasta excederla o volverla imposible, un intento por demostrar que la única posibilidad para cualquier discurso (filosófico o no) sobre el arte pasa por las artes, por ellas y por todo lo que ocurre entre ellas (proximidad, exclusión, superposición, metamorfosis, montaje, incorporación, roce, contacto, contagio), pero no a la inversa.

Nada de esto impide que Nancy, como tantos otros antes que él, se interrogue por el sentido del arte, de las artes. Como lo da a entender en varios de sus textos, lo que distingue al arte de otras prácticas, de otros modos de hacer, es ante todo que el "arte da a sentir" (*infra*, p. 19 y ss). Las artes dan a sentir y crean sentido. Hacen sentir el sentido que ellas crean y recrean. Pues el sentido es lo que hay, lo que circula indefinidamente entre todos y cada uno de los existentes. Lo que el arte da a sentir, entonces, es cierta "formación", cierta "puesta en forma" del sentido circulante. La creación y recreación de sentido, que siempre es una posibilidad entre otras y por lo tanto un acto absolutamente singular, expone un gesto. Lo que Nancy llama gesto es ese mínimo sin el cual no hay artista ni obra. Una creación, cualquiera sea, que no exponga el gesto del que proviene carecerá del rasgo mínimo pero acaso esencial, distintivo si se quiere, de una obra de arte. Desde esta perspectiva, en definitiva, preguntarse por el arte equivale a preguntarse por el gesto. Pero, ¿en qué consiste el gesto artístico? Éste, dice Nancy, es lo que de una obra no se puede reducir a su significación, a su sentido sensato. El gesto acompaña el propósito del artista sin subsumirse a él ni confundirse con él. No tiene fin ni finalidad. El gesto es del orden de la sensibilidad, es sentido sensible. El gesto, en tanto señal sensible que

existe junto a la significación pero que al mismo tiempo la excede infinitamente, forma parte de un pensamiento que rechaza por igual el arte por el arte y el arte como pura significación, según Nancy, dos posiciones extremas, "dos ideas falsas sobre el arte" (*infra*, p. 19 y ss). La suya, sin embargo, tampoco es una posición intermedia.

Si se pudiera hablar de una concepción del arte en Nancy, ésta debería interpretarse a partir de la relación compleja que mantienen entre sí los dos sentidos del *sentido* (sentido sensato o inteligible y sentido sensible) en su explicación con las artes. Relación compleja puesto que no se trata, como se podría imaginar, de una simple oposición donde el sentido sensato aparece subordinado al sentido sensible. Ciertamente, existe en su obra un rechazo manifiesto por la sobreabundancia de la significación en el arte y en los discursos sobre el arte —rechazo que, por otra parte, encuentra un antecedente directo y hasta ahora inadvertido en los textos que Derrida dedica a cuestiones vinculadas con el "arte" (véase *infra*, "Elocuentes rayas", pp. 35 y ss)—, sin que pueda decirse que allí la sensibilidad domina a la significabilidad. Lo que Nancy propiamente da a pensar, y en cierta medida también da a sentir, es que la sensualidad, en cuanto sentir sentido y sentir sintiente, es el principio heterogéneo de las artes.

Ahora bien, esta heterogeneidad de o del principio no es solamente la de las artes sino también, y en igual medida, la de los sentidos. Cada uno de los sentidos, combinados o por separado, siente y se siente sentir. Aquello que da a sentir y que hace sentir el sentir, aquello, pues, que los modernos llamamos "arte", tiene una relación ambigua con la significación. Por un lado, la sensación que producen los sentidos, la sensación que son los sentidos, suspende, aunque más no sea momentáneamente, todo sentido sensato. Por otro lado, los sentidos hacen sentido. No que ellos signifiquen por sí mismos alguna cosa. El tacto, por caso, no significa nada.

Los sentidos son sin sentido, exteriores al sentido, incluso si percibimos con propiedad y ejercitamos plenamente nuestras facultades. Allí reside su fuerza y su enigma. Los sentidos hacen sentido desde el momento en que tocan el límite de la significación y, por el mismo toque, en el mismo tacto, descubren otro sentido.

Pero el arte siempre da a sentir algo más y algo menos que el sentir y nada más. No hay sensación pura, del mismo modo que no hay significabilidad pura. Los dos sentidos del sentido se cruzan y se descruzan, se implican mutuamente, sin dejar por ello de ser diferentes entre sí. El arte toma parte y partido en la relación entre uno y otro. De alguna manera, su cruzamiento pasa por lo que las artes suscitan, por lo que se expone con cada obra y con cada gesto de artista.

Desde la perspectiva de Nancy –que en este sentido, y hasta cierto punto, continúa la de Heidegger–, lo que el arte da a sentir es el mundo, y más precisamente una forma del mundo. El artista presenta o representa un sentido ya dado en el mundo al mismo tiempo que crea un mundo, es decir, una nueva posibilidad de sentido. Nancy llega a decir que el arte es “repetición original”: “nueva petición, nuevo impulso hacia...” (*infra*, p. 59 y ss). Eso que el artista produce o reproduce es una forma del mundo que abre el mundo, que confronta al mundo consigo mismo y con sus posibilidades. Ahora bien, cada artista pertenece a un tiempo y a un espacio determinados de los que justamente vienen a dar cuenta las obras. Esto significa que, independientemente de la voluntad del artista y muchas veces incluso contra su voluntad, cada obra da cuenta a su manera del mundo en el que fue creada. Otra forma de decir que ninguna creación artística, por abstracta o conceptual que se quiera, está desligada del mundo del que procede y en el que opera desde el momento en que se expone. Por esta simple razón, cada artista y, por extensión, cada obra,

son contemporáneos de su mundo. En sentido estricto, no hay arte que no sea contemporáneo. De maneras tan diferentes como es posible imaginar, pero sin excepción, todo arte lo ha sido. De ahí la enorme dificultad que plantea la cuestión del “arte contemporáneo”. ¿Qué designa esta categoría en la que aparecen anudados criterios cronológicos y estéticos? ¿Qué hay que entender por una expresión que además de hacer referencia al arte correspondiente a la época actual tiende a identificarse con determinadas prácticas artísticas e incluso con ciertos posicionamientos, muchas veces políticos o testimoniales, en los cuales sería dado reconocer lo “contemporáneo”? Desde el momento en que se lo nombra, el arte contemporáneo hace sentir todo el peso de su inconveniencia. Resulta fácil de entender, pues, que Nancy prefiera hablar de “el arte hoy”.

Con todo, es significativo que sea en los debates abiertos por el arte contemporáneo donde hoy encuentran lugar una serie de cuestionamientos cuya importancia no puede ser soslayada. Pues más allá de la posición que se asuma frente a las obras identificadas con dicho arte, es a partir de ellas o en torno a ellas que surgen preguntas decisivas para el pensamiento contemporáneo, empezando por aquella que se interroga por el sentido del arte: una palabra y un concepto recientes pero con un trasfondo histórico y cultural antiquísimo que pone en evidencia lo que está en juego cuando de lo que se trata es de pensar su sentido actual. Hoy en día el arte da cuenta de un mundo en donde sale a la luz la pregunta por los modos de hacer, entender y participar del fenómeno artístico en todas sus dimensiones, un mundo en donde el arte se ha convertido en un asunto de actualidad.

Los textos aquí reunidos tratan de éstas y otras cuestiones afines. Todos ellos, salvo “Elocuentes rayas”, son inéditos en francés. La conferencia “El arte hoy”, pronunciada el 22 de marzo de 2006 en la Accademia di Belle Arti di Brera, en

Milán, fue traducida y publicada en italiano.⁴ "Elocuentes rayas" fue concebido como texto de apertura a una compilación de artículos de varios autores sobre Derrida y el arte.⁵ "Arte y ciudad" fue traducido y publicado en portugués.⁶ "Arte y repetición" aparece aquí por primera vez.

Daniel Alvaro

Buenos Aires, abril de 2014

EL ARTE HOY

⁴ "L'arte, oggi", en F. Ferrari (ed.), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 1-20.

⁵ "Éloquentes rayures", en A. Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2011, pp. 15-22.

⁶ "Arte e cidade", en T. Maia (org.), *Persistência da obra: arte e política*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, pp. 67-77.

Gracias a Federico [Ferrari], a la Academia de Brera, a la Fundación Stelline y al Centro Cultural Francés, no sólo por haberme invitado sino también por haber organizado esta serie de conferencias en torno al arte contemporáneo y a cuestiones ligadas al arte contemporáneo, y gracias a ustedes por estar aquí. Como Federico acaba de decir, no voy a dar una conferencia a partir de un texto escrito previamente. Sólo tengo algunas notas porque en esta exposición me interesaba mantener las ventajas de la improvisación que, a mi parecer, son sobre todo las de permitir una entrada mucho más fácil al diálogo y a la discusión después de la conferencia. Otra ventaja es la de facilitar la traducción simultánea para ayudar a aquellos de entre ustedes que escuchan a la traductora. Hemos acordado que si voy muy rápido, ella me hará una seña para ir más lento y hacer que la comprensión sea adecuada.

El título que di a esta sesión es *El arte hoy*. No dije "el arte contemporáneo" porque precisamente el arte contemporáneo es un sintagma establecido que de alguna manera pertenece desde hace un tiempo a la historia del arte: ustedes saben que hubo la época del impresionismo, del fauvismo, del cubismo, del surrealismo, de las vanguardias, y luego están aquellas que comienzan a formar parte o no del arte contemporáneo, el *arte povera* en Italia, el hiperrealismo. El arte contemporáneo es una extraña categoría histórica ya que se trata de una categoría cuyas fronteras son movedizas, pero que la mayor parte del tiempo no se remontan mucho más allá de veinte o treinta años, y se desplazan sin cesar. En función de dicha categoría se puede decir que ciertas

obras de arte producidas hoy en algún lugar del mundo no pertenecen al arte contemporáneo. Si hoy un pintor realiza un cuadro figurativo de factura clásica, no será arte contemporáneo, pues le faltará la insignia, el criterio distintivo de lo que se llama lo contemporáneo.

De esto se deriva entonces una pregunta abierta de entrada: ¿cómo es posible que en la historia del arte se haya llegado a adoptar una categoría que no designa ninguna modalidad estética particular tal como pudo decirse alguna vez del hiperrealismo, del cubismo, o aun del *body art*, del *land art*, sino una categoría que porta consigo simplemente el nombre de contemporáneo? Es decir que en la historia contemporánea del arte sucede que las categorías que califican al arte, o al menos a un cierto número de prácticas artísticas esencialmente en el dominio de las artes plásticas (vemos bien cómo esto puede conectar con ciertos aspectos de la música y del cine, al menos experimental, pero en efecto es ante todo en el dominio de las artes plásticas que esta expresión se emplea), categorías como "plástico" o "literario", están sometidas a desplazamientos y transformaciones tales que la palabra "arte" pierde la posibilidad de ser especificada y, por el contrario, gana una especificación exclusivamente histórica o más bien de ruptura con la historia. Si digo "las artes plásticas" a propósito del arte contemporáneo, ya no sé muy bien de qué estoy hablando, porque las artes plásticas son en principio la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado, la cerámica; pero las artes plásticas en esta acepción ordinaria también deben contar a la instalación e incluso a aquello que, aunque no sea más llamado *happening*, resiste todavía bajo la forma de *performance*, de acontecimiento. En consecuencia, la apelación de contemporáneo es también una apelación que de alguna manera descalifica, al menos tendencialmente, las categorías más propiamente estéticas o disciplinarias, como lo es precisamente "el arte plástico". Es por esta razón, por este conjunto de razones, que prefiero decir "el arte hoy".

Hoy, ¿qué pasa con el arte? ¿Qué es lo que ocurre hoy con el arte? Para empezar, ocurre justamente que fue creada y empleada esta categoría de arte contemporáneo y que esta categoría hace surgir inmediatamente toda una serie de problemas, porque a fin de cuentas el arte siempre ha sido contemporáneo de su tiempo. Miguel Ángel es contemporáneo, Praxíteles es contemporáneo, el pintor de Lascaux es contemporáneo de sus contemporáneos. ¿Cómo un artista podría no ser contemporáneo? Puede no serlo, sin duda, sólo a condición de salir de alguna manera del arte. Es decir que si hoy alguien realiza un cuadro a la manera de Poussin o de Renoir, no será contemporáneo, ni siquiera será contemporáneo de Renoir o de Delacroix, no será contemporáneo de nadie, estará en cierto modo en una repetición de formas. Por lo tanto, comprendemos que el arte es siempre contemporáneo porque pertenece siempre a una creación de formas en el espacio de lo contemporáneo, en el espacio de una actualidad, y que en esta actualidad el arte da a sentir, en primer lugar a ver, si hablamos de artes plásticas.

El arte, entonces, da a sentir. ¿Qué? Una cierta formación del mundo contemporáneo, una cierta puesta en forma, una cierta percepción de sí del mundo. El hombre de Lascaux se presenta a sí mismo, presenta a sus contemporáneos la forma de su mundo, Giotto se presenta y presenta a sus contemporáneos una forma del mundo. ¿Qué quiere decir el mundo? El mundo quiere decir una cierta posibilidad de sentido, de circulación de sentido. Hago referencia aquí implícitamente a una definición de Heidegger que dice que el mundo es una totalidad de "significabilidades", es decir de posibilidades de sentido, no una totalidad de significaciones dadas, sino una totalidad de posibilidades de significación. Así, Giotto, Poussin, Delacroix, Picasso, Warhol presentan y dan una forma a una cierta posibilidad de circulación de sentido, de significación, no en el sentido en que este sentido vendría a depositarse en significaciones verbales, lo que justamente no sería una atribución

de sentido (como cuando algunas veces la filosofía, pero más a menudo la ideología, dice "el sentido del mundo es esto", el sentido del mundo es una historia que va hacia una humanidad, o bien el sentido del mundo es justamente dejar el mundo para ir hacia otro mundo, o bien el sentido del mundo es que no hay sentido). El sentido del que hablo es el sentido que el arte forma, el sentido que permite una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, pero sin fijarlos en una significación terminal. Nunca el arte nos dice "el sentido del mundo, el sentido de la vida es esto", ni siquiera cuando el arte estaba enteramente atravesado por la religión: por ejemplo cuando pintaba sin cesar crucifixiones, entierros, resurrecciones y también natividades, el arte daba forma a otra cosa que a la verdad cristiana; del mismo modo lo más notable en todo el arte cristiano es que éste da forma a otra cosa que al mero cristianismo. En todas las formas del cristianismo basta recitar el credo, porque el credo no precisa de imágenes ni de arte en general. Esta mañana Federico me llevó a ver la *Piedad Rondanini* y pensé cuán alejada está esta *Piedad* del mensaje cristiano; evidentemente, ella forja su material en el mensaje cristiano, pero ¿qué es lo que dice? Dice completamente otra cosa, dice muchas cosas que por otra parte soy incapaz de decir, y además, en el estado en el que se halla, ya sea que este estado se deba a la muerte de Miguel Ángel o a una voluntad suya, o a una dificultad que él habría tenido para producir la forma de esta *Piedad* durante más de diez años, ella no dice nada, justamente, no habla. Hace surgir una forma en la cual se pone en juego... ¿qué? Una cierta posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano y también el gesto del propio artista.

Entonces, si el arte se trata de esto, de este surgimiento de formas que dan una posibilidad de mundo, ahí donde el mundo, de manera ordinaria y corriente, se halla o bien limitado a significaciones, todas ellas hechas e indefinidamente repetidas, como significaciones elementales (vivir,

sobrevivir, ganarse la vida, perder también lentamente la vida llevándola hacia la muerte, hacer o producir esto o aquello, fabricar objetos, hacer intercambios, hacer hijos, aprender algo, olvidar, etc.), o bien, al contrario, expuesto a una ausencia de significación. En estas condiciones, ¿a qué abre el arte? A otras posibilidades de mundos. Yo diría que el arte está ahí cada vez para abrir el mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado. Por esta razón también se dice siempre que cada artista tiene un mundo, o casi se podría decir que cada artista es un mundo: Miguel Ángel, Picasso, Cézanne, Brancusi, y podríamos afirmarlo de todos los otros, como Beethoven, Verdi o Proust. Cada uno de ellos es un mundo, una posibilidad de significaciones de alguna manera cerrada sobre sí misma, pero al mismo tiempo abriendo lo posible, y abriendo lo posible en particular al abrir el espíritu, la sensibilidad de la gente, es decir de nosotros, abriendo nuestra sensibilidad a una nueva posibilidad de formas que ella ignoraba hasta aquí. Como dice Proust, un escritor da forma a su público, que no existe cuando el escritor comienza y luego existe bajo el efecto de la obra. Ustedes saben que cuando Proust comenzó a publicar *À la recherche du temps perdu*, al igual que cuando Caravaggio comenzó a pintar, nadie comprendía, y a menudo eso dura un cierto tiempo, como cuando Poussin dijo que Caravaggio vino al mundo para destruir la pintura, no podía comprenderlo.

Vuelvo a la cuestión del arte hoy y a lo contemporáneo. ¿Qué es lo que ocurre con el arte contemporáneo? ¿Cuáles son las formas, las formaciones de formas a las cuales el arte contemporáneo da lugar? Ustedes saben, como yo, y quizás esto sea más sensible en Francia que en Italia, que el arte contemporáneo da lugar sobre todo y en principio a una gran disputa en torno al arte: el espacio de significación que el arte llamado contemporáneo hace surgir es un espa-

cio de contradicción, de querella, incluso muy violenta, en cuyo centro se encuentra la cuestión del arte. Porque sabrán ustedes que mucha gente es capaz de decir, si se les habla del arte contemporáneo, que eso no es arte (no voy a citar obras que todos ustedes tienen en mente). Además, diría que esto no es nada nuevo. Podemos decir que lo que resulta muy sorprendente es que el arte contemporáneo pueda definirse como la apertura de una forma que sería ante todo una pregunta, la forma de una pregunta. Es posible que una pregunta no haga totalmente un mundo, o que un mundo en el que la circulación de sentido es únicamente una circulación interrogativa e inquieta, y a veces incluso angustiante, sea un mundo difícil, un mundo frágil, un mundo inquietante.

¿Cómo intentar entonces asir este fenómeno? Por el momento me tienta decir que en el centro del arte contemporáneo se encuentra justamente la pregunta por el arte. El arte hoy es un arte que, ante todo, pregunta "¿qué es el arte?"; en consecuencia, es un arte que pregunta cómo es posible y cómo es preferible o deseable dar una forma al mundo. Hay varias, quizás muchas obras o creaciones del arte contemporáneo que plantean muy específicamente la pregunta por el arte y eso no es nuevo, lleva mucho tiempo. Como se suele hacer, y creo que con justicia, habría que fechar esto desde Duchamp. Ustedes saben que el día en que Duchamp expone en New York un urinario de fabricación industrial ordinaria dándole como título *Fuente*, realiza un gesto decisivo y muy complicado ya que declara "esto es arte" y esta cosa no tiene nada que ver con ninguna creación de formas artísticas conocidas hasta entonces. A partir de ahí, Duchamp definirá a menudo el arte como el hecho de una "cita", pero una cita en cierto modo sin cita, una cita o un encuentro entre aquel que se llama el artista y algo que en un momento dado él escogerá y leerá como una forma: una vez es un urinario, otra vez es una rueda de bicicleta, etc. La pregunta por el arte está planteada evidentemente como la pregunta por una formación de

formas para la cual ninguna forma previa está dada. Yo lo diría con palabras y conceptos de Kant, que son útiles aquí: diría que se trata de formas para las cuales no hay esquemas previos (ustedes saben que Kant llama esquema, tal como él lo dice, a una imagen no sensible que precede a la posibilidad de las imágenes sensibles). Quizás la tarea del arte hoy es la de deber proceder sin ningún esquema, sin ningún esquematismo. No hay nada que contenga una pre-donación, una pre-disposición de posibilidades de formas. Me refiero a "formas" en un sentido muy pero muy amplio, no solamente formas visuales, sino también formas sonoras, formas verbales.

¿Cuáles eran antes los esquematismos del arte? Es muy simple, de hecho reenvía a lo que decía previamente sobre el arte cristiano: el cristianismo, la religión, proveían un gran esquematismo a partir del cual existía la posibilidad de crear formas, uno conocía todos los misterios de la religión, uno pintaba entonces una crucifixión, una resurrección, una virgen con el niño, etc. Pero también estaba toda la evocación de la mitología antigua, y luego las grandes escenas y los grandes acontecimientos de la historia con la política, la gloria de las ciudades y los príncipes de fondo; después estaban también las figuras humanas mismas, el hombre como figura de sentido, como figura heroica o apasionada y hasta el borde del drama, como en *La balsa de la Medusa* de Géricault, o como el *Guernica* de Picasso. El *Guernica* es un cuadro muy sorprendente pues es quizás uno de los últimos grandes cuadros de historia, de lo que se llamaba en las antiguas clasificaciones la pintura de historia. Ustedes saben que a partir de un momento, que no es cuestión de fechar con precisión pero que se podría situar justo después del *Guernica*, todo este conjunto de esquematismos posibles desapareció, hasta el esquematismo del hombre mismo, las diferentes figuras del hombre y de la humanidad. Esta desaparición de los esquemas, de las figuras, como soportes de las posibilidades para crear

formas, esta desaparición es aquella que caracteriza al mundo actual, que hace que estemos en un mundo que se encuentra de algún modo en pérdida de mundo, en pérdida de sentido, en la ausencia de grandes esquemas, de grandes ideas reguladoras, ya sean religiosas, políticas y en consecuencia también estéticas. De tal suerte, en un primer momento, se podría decir que el arte contemporáneo da cuenta de sí, de este estado informe de sí.

Es por ello también que los artistas contemporáneos a menudo prefieren caracterizarse como testigos más que como artistas, si se oye en la palabra "artista" el valor de la creación, ya que por razones socio-económico-políticas (la moda...), "creación" se ha transformado en una palabra a la vez sospechosa y valorizada. Por ejemplo, en el caso actual de Francia, la defensa de las amenazadas escuelas de arte, o la difícil y complicada defensa de un cierto número de instituciones que aseguran posibilidades de financiamiento y de aportes públicos a la actividad de los artistas: no voy a entrar en esta consideración que también me parece importante, pero podemos hablarlo luego, si ustedes quieren, en la discusión. "No soy un artista o un creador, doy testimonio": se testimonia entonces, sólo habría que dar cuenta, atestiguar del hecho de que no hay posibilidad de dar forma ni de hacer sentido. Se da sentido totalmente hecho, muy claro, sin misterio. Y en esta medida, al igual que a una gran mayoría de nosotros, de la sociedad europea y en parte americana, a mí también me chocan frecuentemente obras de arte contemporáneo, y no digo que no las comprendo, sino más bien que a menudo las comprendo demasiado. Veo obras que me descargan un gran bloque de significaciones, que me dicen "ahí está, es la guerra".

Me viene un ejemplo de una artista francesa, Sylvie Blocher, que expone un uniforme de combate, un camuflaje de paracaidista, al cual se le ha clavado encima una imitación

de cabellera de mujer, y ya no recuerdo bien si el título era *Violación en Bosnia* o si no había título, pero en alguna parte había un comentario que decía *Violación en Bosnia*, y por lo tanto, si ustedes quieren, era una imagen de la purificación étnica donde se daba la idea de violación. No digo que esa obra esté completamente desprovista de forma, incluso de una forma problemática, que es la forma viril, combatiente, militar del uniforme de un paracaidista, pero evidentemente es un ejemplo entre millones donde la significación prima. Como muchos de nosotros, me siento incómodo frente a obras que proponen una sobrecarga de significaciones porque se trata de la significación completa, plena: "la violación es abyecta, la violación étnica lo es aún más, porque ustedes saben bien cuáles fueron las consecuencias de las violaciones durante la guerra en la ex-Yugoslavia". Sin embargo, la forma de esta obra está ahí, fuerte, y excede la significación... Sé que, en la primera conferencia de la serie, Georges Didi-Huberman les habló de la obra de arte retomando una escena de duelo mortuario de la guerra en Yugoslavia y, en el caso del que habló, entiendo que un artista encontró una posibilidad de forma a partir de una fotografía, pero se trataba justamente de una situación de partida, la situación de horror y de infamia que es la violación. Sí, hay forma en esas obras, pero un mensaje la precede y la domina.

Entonces, si también yo me siento muy incómodo y a veces siento simplemente una gran desaprobación por ciertos gestos artísticos que son casi únicamente gestos de significación y que con frecuencia quieren ser gestos políticos, es porque la idea de que el arte es directamente, inmediatamente, como tal, político, es en verdad una idea totalmente contemporánea, una idea incluso distante de la idea del compromiso del artista. Por ejemplo, una cosa es decir que Picasso fue un artista comprometido con los comunistas, pero otra cosa es afirmarlo del *Guernica*, porque el *Guernica* no es un "cuadro comunista". En cambio, sabemos que los cuadros comprometidos del realismo socialista no

son ni *Guernica* ni arte en absoluto, justamente porque son pura significación. Si bien esto me choca, si pienso muy a menudo que en efecto existe ahí el testimonio, y no solamente el testimonio del estado del mundo, sino el testimonio de una gran pobreza de la posibilidad artística, una pobreza que no es la del *arte povera*, aunque esta apelación de *arte povera*, arte pobre, sea extremadamente rica y sugestiva respecto a la situación que era entonces contemporánea y que para nosotros ya es un poco histórica; si bien esto me choca, pues, si me doy cuenta de que hay muchas razones para hacer del arte contemporáneo un campo de batalla (me parece que en Italia es menos el caso que en Francia, porque en Francia la batalla del arte contemporáneo tiene lugar, quizás un poco menos ahora, pero desde hace diez años todos los días, sin cesar, en los diarios, en las revistas, en los libros, es una cuestión abierta, de verdad), creo sin embargo que el "arte" se busca a través de estas disputas. Hay condenas terribles y reivindicaciones aun más fuertes, y esta batalla, o mejor dicho esta querella, no es del mismo tipo que las querellas estéticas que han tenido lugar a lo largo de toda la historia del arte (por ejemplo, la que recordé hace un instante sobre Caravaggio juzgado por Poussin, y aun se podría decir lo mismo de los románticos, de los impresionistas, de los cubistas, etc.). Si comprendo todo esto y si creo que no hay que dudar en decir simplemente "sí, es verdad, es la situación del arte contemporáneo", tampoco hay que equivocarse diciendo "sí, pero es un arte que es político, es un arte testimonial" porque, diciendo esto, se olvidaría la pregunta "¿qué es el arte?" y se transforma al arte en un cierto tipo de producción de significación.

En cambio, creo al mismo tiempo y verdaderamente que a través de esta pobreza, a través de esta contradicción, a través también de estas *impasses* que son a veces, no siempre, las obras o las empresas artísticas, hay algo que se da a pensar y lo que se da a pensar es justamente la pregunta "¿qué es el arte?". Si al menos uno se dispusiera a pensar que

cada manifestación del arte contemporáneo es una ocasión de plantear la pregunta "¿qué es el arte?", entonces ya se desplazaría un poco el dispositivo, vale decir que uno no se pondría a juzgar todo el arte contemporáneo, ni a favor ni en contra, y por tanto se estaría a distancia de esa actitud que a veces parece ser la que gobierna incluso ciertas manifestaciones artísticas de las bienales, sean éstas de Venecia o de Lyon, a tal punto que a veces uno no logra discernir cuál es el juicio discriminante que preside a la elección de obras o si no hay justamente un principio de no-discriminación (principio que podría comprenderse también si no hubiera esquemas, si no hubiera criterios dados).

Pero lo que quiero decir es otra cosa: quiero decir que todo el tiempo, sin cesar, el arte contemporáneo nos permite replantear la pregunta por el arte o nos obliga a replantear la pregunta por el arte. Lo que intentaré decir entonces como último tema de esta exposición es esta cuestión: ¿qué es lo que, pese a todo, queda del arte, en un gesto artístico que podemos estimar o sobrecargar de significaciones y que no abre un mundo, sino más bien da simplemente cuenta de un mundo cerrado, de un modo clausurado, de un mundo justamente sin apertura? Quedan al menos dos cosas muy importantes. En primer lugar, queda el gesto, y en segundo lugar, aunque no sé cuál sería la palabra más apropiada, diría que al final del gesto queda el signo, pero un signo que no significa. Queda, pues, el gesto: toda obra de arte supone otra cosa que la significación, supone al menos un gesto. Sylvie Blocher cuelga ese uniforme de paracaidista en la pared, lo clava de cierta manera, y clava encima una cabellera: por supuesto, está el exceso de significación del que hablé, pero está también el gesto, su gesto de artista.

¿Qué es un gesto? No es ni un movimiento ni el trazado de una forma. Un gesto, de manera general, quiero decir en la vida, se podría decir que es el acompañamiento de una intención pero que, en sí mismo, permanece extraño

a la intención. Cuando hablamos hacemos gestos, en este momento también yo hago gestos, los italianos son conocidos por hacer muchos gestos al hablar, mucho más que los franceses. Al hablar hacemos gestos que a veces son expresivos y otras veces no: uno no puede reducirlos a la significación de las palabras que los acompañan. El gesto es un dinamismo sensible que precede, que acompaña o que sucede al sentido o a la significación, pero es sentido sensible. De un modo muy simple también, si digo *buenos días* sonriendo cambio un poco la significación del *buenos días*, pero sobre todo cambio la sensibilidad, por lo tanto, el sentido sensible de la expresión *buenos días*. Creo que podemos decir que el gesto es esto y que quizás hoy puede hacerse sensible, como un mínimo del arte: es que en el arte se trata en principio de un gesto. Soy cada vez más sensible a la idea de que para nosotros el "nacimiento del arte", según la expresión de Georges Bataille, el título de su libro sobre Lascaux, el "nacimiento del arte", es un gesto sobre las paredes de las grutas de Lascaux o de otro lugar (ahora conocemos grutas más antiguas). ¿Y qué gesto? Blanchot, en un artículo sobre el "nacimiento del arte" de Bataille, tiene una manera muy bella de pensar este gesto. Blanchot habla del primer hombre que descubre el placer de hacer estallar sílex por hacerlo estallar, en lugar de fabricarse un puñal o una afeitadora, y Blanchot dice eso para asimilar el gesto del pintor de Lascaux a este gesto de puro placer (aunque ciertamente no sea tan simple de analizar lo que es como puro placer, pero en todo caso se puede decir que es algo que pasa por al lado de toda finalidad).

Creo que toda la historia del arte y del pensamiento del arte, sobre todo desde el momento en que hay un pensamiento del arte como tal, porque ustedes saben bien que el arte es un concepto muy tardío, moderno, cuya antigüedad no va más allá del siglo XVIII y recibe sus primeros análisis filosóficos esencialmente a partir de Kant, todas las filosofías del arte desde Kant hasta nosotros, pasando por Hegel,

Nietzsche, Kierkegaard, Adorno, Heidegger y los contemporáneos, como por ejemplo Derrida, todos los pensamientos del arte reconocen de una manera u otra, en unos u otros términos, que en el arte se trata de algo como esto que estoy llamando un gesto. Creo entonces que la situación del arte hoy nos permite o nos obliga a volvernos atentos a este gesto que es a la vez lo mínimo del arte, pero también quizás lo esencial, y luego, al final del gesto, incluso si no hay final del gesto, porque el gesto no se acaba en verdad, no llega a término como cuando hago el gesto de agarrar mi vaso, mi gesto se detiene cuando lo he agarrado. Más bien diría que es necesario pensar el gesto según el modelo de una de las artes, que es la danza, pues en la danza no se trata más que de gestos...

Al final del gesto pues, al final sin final del gesto no hay de hecho una pura nada de significación, hay un signo, pero un signo en el sentido de una señal, una señal de alguna cosa, un signo en el sentido de una palabra alemana intraducible al francés y creo que también al italiano, la palabra *Wink*, que designa en alemán un gesto como una pequeña señal, así como para saludar, un gesto de inteligencia, como una guiñada de ojo, ¿pero señal de qué? Quizás en el orden del reconocimiento, aunque no hay sentido dado, depositado. Pienso en esta palabra alemana "*Wink*" porque Heidegger habla de un último dios, y toda la función, pero no solamente la función, todo el ser de ese último dios consiste en *winken*. No voy a entrar ahora en la problemática de Heidegger cuando habla de *Wink*, que es una problemática que se liga a la cuestión de un dios o de una divinidad, pero evidentemente esto significa para mí algo como una convergencia, quizás al infinito, entre una pregunta por el arte, por el gesto artístico, y una pregunta por lo divino, quizás, aunque no sé si conviene emplear ese nombre. Sin entrar en eso, diría simplemente que el *Wink*, la señal que hace el gesto artístico, ¿es una señal de qué? Creo que importa decir dos cosas: en primer lugar, es una

señal hacia un más allá de la obra de arte, una obra de arte nunca está hecha para sí misma, al contrario, su ser de obra, su carácter de obra consiste siempre en señalar un afuera de la obra. La idea del arte por el arte es la idea más falsa del arte, tanto como la idea del arte para una significación, sea religiosa, política o ética: es la otra extremidad de las dos ideas falsas sobre el arte. Un signo más allá de la obra misma, y es lo que hace a la obra de arte porque una obra técnica está ahí para sí misma, tiene su función propia, su utilidad propia, lleva su finalidad con ella. Esta botella tiene su finalidad en contener un líquido, en permitir servir líquidos. Pero si procedo justamente como Duchamp y digo "esto es una obra de arte", ella no sirve más para nada, ni siquiera para sí misma, se convierte en una señal. Y diría entonces que una señal contemporánea es una señal hacia el hecho de que siempre, de nuevo, como antes, cabe hacer un mundo, nos hace falta abrir un mundo. Cuando se habla de la mundialización, pues en Francia decimos "mundialización" y no "globalización", me gusta entender que existe la idea y la posibilidad de un mundo, es decir una circulación de sentido. Si estamos entonces en la mundialización, también quiere decir que tenemos que encontrar, que inventar una forma de mundo, y una forma de mundo quiere decir una forma de circulación posible de sentido, pero de un modo tal que ese sentido no sea captado por cualquiera, es decir que no sea, para terminar, significado.

Concluiré tomando un último ejemplo de una obra contemporánea en homenaje a Italia y en homenaje a un amigo, tomaré el ejemplo de una obra de Claudio Parmiggiani. Es un laberinto de vidrio, constituido de grandes y espesas placas de vidrio, que fue construido en principio o que fue construido quizás más de una vez, no lo sé, en todo caso una vez en Francia, en Le Fresnoy. Y en este laberinto de gruesas placas de vidrio, para acabar la obra, el artista entra con un traje de protección, rompe el vidrio con un

enorme martillo y luego quedan pedazos de vidrios esparcidos por todas partes. El lugar se vuelve impracticable. Yo diría que el espectáculo de la obra, su fotografía, es puro, puro incluso en el sentido clásico y ordinario, porque hay transparencias, una transparencia repetida hasta el infinito, y al mismo tiempo es muy inquietante ya que el vidrio está roto, los pedazos recubren el suelo y no se puede penetrar en este laberinto. Diría que esta obra ilustra que hay un gesto que, en este caso, es un gesto de romper, por ende un gesto violento, un gesto de destrucción y también la destrucción, justamente, de la transparencia, del sentido que se comunica, y al mismo tiempo un signo sin significación, más allá de la obra y más allá de la destrucción, pero no hacia una nueva construcción, pues no es un propósito social, político o ético. Un gesto aun más que gesto, más allá, y al mismo tiempo un gesto a propósito de algo que ha sido una gran preocupación de la pintura más clásica, precisamente el vidrio, la transparencia del vidrio y el arte de captar la transparencia del vidrio. Piensen en las innumerables cantidades de vidrios, de botellas, de cristales que pasaron en toda la historia de la pintura y del conocimiento hasta Morandi, por ejemplo, pues los vidrios de Morandi no son cristalinos. Podemos escribir toda una historia del vidrio, de la botella y también de los cristales. ¿Qué es lo que se juega en el vidrio? Se juega la transparencia, la luminosidad, pero también la posibilidad de captar la luz, de hacer jugar la luz, y cuando se hace jugar la luz en un vidrio, a través de un vidrio, se está dando justamente una forma al mundo, al mundo material, al mundo de la luz, al mundo del sol, o bien al mundo de las velas, de todas las otras luces. Se está dando una forma que no es otra cosa que un nuevo juego de la luz, o que no es otra cosa que hacer brillar la luz, pero también se puede decir que ese no ser otra cosa que "hacer brillar la luz" quiere decir pasar de *lumen* en latín, es decir la luz puesta sobre las cosas, a *lux*, que es la luz originaria, la luz que aclara, no aquella puesta sobre las cosas, la luz del *fiat lux*, por lo tanto, un

reenvío a la creación del mundo. No digo que Parmiggiani nos ponga en comunicación directa con la creación del mundo, simplemente quiero sugerir que todo gesto artístico tiene al menos algo así como eso al final de su mira.

ELOCUENTES RAYAS

Derrida ciertamente habló del arte, de las artes: ¿cómo no lo habría hecho, cómo no habría *debido* hacerlo puesto que una pregunta y más que una pregunta, una instancia exigente reclama bajo este nombre de "el arte" un tributo considerable a la empresa de pensamiento desde que "el arte" no es más esa "cosa del pasado" (Hegel) que en principio se hacía conocer como una vicariancia de los servicios divinos, heroicos, gloriosos?

Y por supuesto, él tenía que desconfiar de la palabra "arte", quizás de ella más que de cualquier otra palabra heredada de la filosofía, porque este singular jamás tiene otra existencia más que en la multiplicidad de las artes, cuya heterogeneidad innata remite a una heterogeneidad de lo sensible mismo (¿mismo? habría preguntado: ¿dónde está pues la mismidad de lo sensible, que no siente sino cuando es sentido y cuando se siente sintiente, apartándose pues de sí, de su sensación misma?). Y desconfió de ello al punto de desconfiar de sí mismo —quiero decir, del discurso filosófico— en la aproximación y en la aprensión de la obra. A diferencia de muchos filósofos y teóricos de su tiempo, Jacques Derrida se aventuró muy poco a hablar de las obras mismas, a analizarlas o a explorarlas en sus texturas y sus apariencias, ya sea bajo una perspectiva histórica, técnica o simbólica. Muy a menudo toma de una obra el inicio o el giro de un pensamiento que hila y desenrolla cuan largo es: así, escribiendo sobre Atlan va rápidamente a las "historias" que esas pinturas, dice, le narran; o bien hace contrapunto a los dibujos de Titus-Carmel o de Micaëla Henich a través de un texto que se desarrolla extensamente por y para sí

mismo, según los temas, motivos, recursos que desprende de las obras en lugar de apoderarse de ellas para hacerles decir lo que el discurso estaría encargado de expresar.

Está, en efecto, demasiado convencido, *a priori*, de la autarquía entera de la obra, de su independencia muda. Muda, también, respecto al discurso, cuando se trata de poesía. También puede escribir en el curso de su acompañamiento a los *linajes* de Micaëla Henich: "es fácil ver la casa, es decir proyectarla en cada uno de sus dibujos, cada uno bastándose a sí mismo y no teniendo ninguna necesidad de mi proyección, quiero decir de mis elocuentes rayas que, dicho sea de paso, tampoco tienen necesidad de ellos".¹

"Elocuentes rayas": son los trazos suyos, los trazos de su escritura. Acaba de escribir: "no olviden nunca que las palabras también son trazos, dicho de otro modo rayas a través de las cuales ver sin ver nada". Hay, entonces, uno al lado del otro, dos órdenes de trazos, de rayas que se acompañan pero prescinden una de la otra. Hay una disparidad fundamental, una discrepancia o una dehiscencia –pero a partir de ningún origen común– entre estos órdenes, regímenes o registros de trazos. Y esto significa: ni la filosofía tiene el derecho ni el poder de asir la obra, ni el arte tiene deseo ni disposición, ni aun ninguna aptitud para con cualquier discurso sobre él.

Habría que buscar más atrás en los textos de JD. No lo haré aquí, pero quizás se encontraría allí una recusación expresa del "hablar sobre el arte". En todo caso ella está ahí, en todas partes, cada vez que él aproxima su escritura a un objeto designado como "artístico". De entrada recusa su posición de objeto. Reenvía uno y otro –el trazo de escritura y el trazo otro– a una independencia que es al mismo tiempo el espacio de una errancia propia. Cada uno sigue su camino, ni sujeto, ni objeto, sino verdad cada vez de un tono singular,

¹ Micaëla Henich y Jacques Derrida, *Mille e tre, cinq / Lignées*, Bordeaux, William Blake & Co., 1996, n° 878.

ajena al otro, a los otros. Un tono, sí, una resonancia singular, irreductible a cualquier otra. Tocada pues por un golpe, él mismo singular. "Un golpe de música"² pues, un golpe de "pues" [*coup de "donc"*]³ que sacude abriendo al afuera, golpe de gong, de tímpano, golpe inicial que abre un oído como JD quiere que un golpe abra el oído de la filosofía y esto quiere decir: que la vuelva atenta a los timbres, ritmos, cadencias, danzas y trazos, tracciones, rayas, toques o manchas que están *afuera*, que son sus otros y cuya alteridad sólo puede ser reconocida o aproximada a condición de ser mantenida a respetuosa y protegida distancia del dominio del discurso. No puede permanecer otro más que *permaneciéndolo* con toda la fuerza, la pregnancia, la insistencia, la testarudez y el endurecimiento que lo "otro" mantiene hacia y contra todo aparte de sí en la medida en que es "otro" y que –pues–permanece.

Permanece fuera, y en principio fuera de la visión, como lo glosa extensamente *Mémoires d'aveugle*, ese trazo polimorfo, polifónico, cuyo trazado o traza se hace a partir de un punto o de un instante de oscuridad, el instante de un ojo que se cierra abriéndose, para abrirse.

He aquí por qué y cómo JD esencialmente se retira frente a la obra de arte: no quiere de ésta ni el objeto, ni de manera alguna la propiedad de "obra", ni el sujeto si acaso tenía que mostrarse como el sujeto –para terminar él también hablando– de otro modo de enunciación que no sería "otro" en definitiva, más que por una complexión diferente de las modalidades de lo trazado. No, no hablará de o sobre el arte, y no, no lo hará hablar.

Se desviará, girará alrededor: "Querría explicarme tomando mi tiempo, *girando alrededor*, eso a lo que se está

² Cf. *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 183. [*La verdad en pintura*, trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 168].

³ *Marges*, Minuit, 1972, p. XXV [*Márgenes de la filosofía*, trad. C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1994, p. 35].

reducido con las palabras cuando éstas se atarean junto a cuerpos inaccesibles"⁴ (esos cuerpos son los que dibuja o pinta Colette Deblé)... Como corresponde, JD pone en juego el doble significado: "querría explicarme eso a lo que se está reducido..."; y "querría explicarme girando alrededor, ya que es a eso a lo que se está reducido...". Dicho de otro modo él querría a la vez "explicarse", hacerse entender sobre aquello de lo que se trata en "eso a lo que se está reducido", y él querría "explicarse", desplegar palabras girando alrededor, sin tocar, sin acceder, ya que está reducido a eso.

Es sin duda bastante claro que la primera significación está condenada a la *impasse* por la segunda: no comprenderé, no del todo, no bien, a qué estoy reducido –pero queda, sí, es el resto mismo y eso que él nombra en otro lugar la *restancia*–, que ahí estoy reducido. Queda que entre mis trazos de escritura y los trazos del dibujo, las manchas de la pintura, los trazos de la música, las tracciones de la danza quedará siempre una diferencia. ¿Cuál diferencia? La que separa regímenes sensibles, es decir, también, regímenes de sentido.

JD no lo dice así, él evita la palabra "sentido": es una palabrota [*gros mot*] (me) dice haciendo sentir una vez más el doble significado. Pero convoco aquí esta palabra pues hablamos, se supone que hablemos de "estética". Es decir de "sensibilidad", y por lo tanto de "sentido". No insistiré más con la palabrota, solamente debo indicar esto: JD no hace "estética", no hace "filosofía estética" ni "de la estética" precisamente porque no quiere someter la disparidad innata, archi-original de los sentidos, del sentido, a alguna asunción unificante, y por añadidura, una asunción en for-

⁴ *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2004, p. 19 [«Pregnancias. Sobre cuatro lavis de Colette Deblé», trad. J. Masó y J. Bassas, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, n° 13, Barcelona, 2007, p. 273].

ma de "disciplina", de categoría de saber, de método y de régimen teórico.⁵

Por adelantado, sometió el sentido, los sentidos, a *diseminación*. Esto quiere decir: a disyunción en el origen –y por lo tanto, del origen– y a destinación infinita. La diseminación no afecta solamente el sentido llamado "inteligible" (o "intelectual"): afecta el sentido de todo sentido posible. Es decir, muy precisamente, el alcance y el desafío de todo lo que concierne a una relación con un afuera o con un otro. Porque "sentido" es siempre la remisión a algún afuera y/o a algún otro.

En consecuencia, toda la insistencia de JD sobre el carácter inaccesible de la obra, sobre la alteridad del trazo –dibujado, cantado, bailado– constituye a la vez un rechazo a designar como "arte" o como "estética" algo que se asemeje a una manera de dar cuenta o de dar razón del "arte" e incluso, y sin duda en principio, según el pensamiento heideggeriano de una "puesta en obra de la verdad" (al menos si esta fórmula se sigue entendiendo tal cual, si se puede decir⁶) y, al mismo tiempo, una afirmación de la intrincación, del contacto y de la contaminación entre todos los trazos discordantes y, en primer lugar, por supuesto, entre los trazos de una u otra de las artes y el trazo de una u otra escritura. En este entrelazamiento o en este contagio, ¿qué es eso que, del trazo de escritura y del trazo plástico

⁵ Cf. lo que dice a propósito de "filosofía y música" cuando rechaza "la tentación de un metalenguaje de tipo teórico-filosófico contaminado por alguna objetivación" ("Cette nuit dans la nuit de la nuit..." – intervención en el *Collège international de philosophie* a propósito de *La Musique en respect* de Marie-Louise Mallet, Rue Descartes, noviembre 2003, p. 125.)

⁶ Porque, como puede esperarse, todo se complica considerablemente por poco que se considere tal o cual enunciado de JD que cruce o corte visiblemente aquel de Heidegger: por ejemplo en "Cartouches" ["Orlas"], el texto consagrado a una serie de dibujos de Gérard Titus-Carmel, la afirmación de que una verdad situada "fuera de obra" "cae en ruinas" (en *La Vérité en peinture*, cit., p. 252 [trad. cit., p. 232]). Pero primero hay que releer cuidadosamente "Parergon" y los otros textos de *La Vérité en peinture*.

o melódico hace contacto, encuentro? Es precisamente el carácter de trazo, carácter común que sin embargo no tiene de "común" más que su propia división, su propia diseminación entre las palabras por una parte y las formas y fuerzas de lo sin-palabra por la otra.

Dicho de otra manera, JD "se explica" en definitiva "eso a lo que está reducido con palabras": por un mismo gesto, por el gesto de escribir, él está reducido a la pobreza y a la unilateralidad del sentido en el sentido verdaderamente sensato y significativo de la palabra –y que define sin duda la esfera de todo lo que no es "estético" ("ästhetisch")– y, sin separación, sin diferencia y sin embargo difiriendo su propio sentido, comprende cómo su manera de "girar alrededor" y en cierto modo de inacceder a los trazos trazados fuera de las palabras, a los otros trazos, a los trazos de los otros, cómo esta manera proyecta sobre sus propias palabras como una sombra de su propio trazado y con esta sombra deja asomar una verdad de la escritura misma: que ella se tensa, de suyo, por las palabras fuera de las palabras, por la significación fuera de la significación.

Sin embargo ella no se transforma en "arte", por mucho que lo desee, por mucho que tienda a ello, ¿y quién dirá qué tensión de artista, de dibujante, de bailarín, de músico se ejercía en "Derrida"? No hablo de la psicología de Jacques Derrida, sino de su gramatología. Ya que es esa "ciencia" no científica, ciertamente tampoco "artística", sino ese saber de lo que excede esas distinciones, ese saber del *gramma*, es decir del trazo en general que no es tal más que a condición de ser siempre particular, es ese saber, pues, el que aparta la escritura de la palabra como se aparta de una significación de esencia el suplemento sin esencia de una alteridad y de una alteración que interfiere, desplaza y lleva siempre más lejos la supuesta transparencia de la significación pura.

Esto puede decirse incluso así: el arte, del arte siempre habrá precedido, trabajado, atravesado y alterado la pura transmisión del sentido puro. O: no hay sentido puro, el sentido es para sí mismo su diseminación y su alteración. El deseo de JD es dar vuelta el discurso sobre sí mismo cuyo sentido puro forma la idea reguladora y ponerlo en contacto con su propia alteración, hacerle entrever la sombra de su propio trazado y en ella, la proximidad inaccesible de todos esos trazos trazados fuera de las palabras (o bien a través de ellas, por la poesía).

¿Qué aspecto puede tener esta sombra, "sino algo como la sombra de fierro del motete de una inenarrable música antigua, como el *leit-motiv* de un tema desesperado de su propio sujeto"? Es Artaud quien habla aquí de Van Gogh y es Derrida quien lo cita al momento de concluir el texto que consagra a "la verdad en pintura", es Derrida quien lo re-escribe para recitarlo por su propia cuenta. No dudemos de ello: la sombra de una música más antigua que todo lo que podría ser contado –¿y no es toda música "inenarrable"?– y por esta razón reducida a "desesperar de su propio sujeto", tema pues sin tesis, motivo pues sin motivación. Sujeto sin objeto, objeto sin sujeto, más bien un movimiento de *girar alrededor* que hace aparecer en el medio de su circunvolución, en el corazón de su desvío, la proximidad abundante de los trazos que se bosquejan según la ebullición de un caos fértil pero no generador.⁸ *Khôra*, quiasmo, espaciamiento que ningún trazo, ningún contorno, tampoco ninguna nominación, en verdad, precede –pero que ofrece (pues no se puede decir aquí que ella "es" ni que ella "forma") eso mismo que es indispensable a lo trazado, a lo estirado, al estiramiento de un trazo cualquiera.

⁷ "Restitutions", en *La Vérité en peinture*, cit., p. 436 ["Restituciones", trad. cit., p. 395].

⁸ Cf. *Khôra*, Galilée, 1993, pp. 90 y ss. [*Khôra*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, pp. 79 y ss.].

Por lo tanto, eso mismo que es necesario a las "elocuentes rayas" del discursante que viene a rayar la superficie de los dibujos, a subrayar sin surcar aquello a lo cual, sin acceder, él acuerda sin embargo ese no-acceso como se acuerdan entre sí los instrumentos y las voces de una música aún por venir. En esas "elocuentes rayas" es preciso ver a la vez la desconfianza que nos inspira siempre, desde hace ya mucho tiempo, la sola idea de la elocuencia como idea del ornamento, de la adulación y del artificio y la aspiración discreta, ya que se trata de todos modos de tener en cuenta las "rayas", eso que antes se llamaba un "arte de la palabra". El cual podría ser también nada menos que un suplemento –y por cierto, peligroso– de la palabra supuestamente recta, pura y viva, despojada de arte y de artificio. Las elocuentes rayas suplementan y suplen a su manera lo que rayan también los trazos, las rayas, los rayos del artista: el sentido en figura acabada, la representación, la significación, lo propio o el tropo como giro de lo propio.

Más adelante en el mismo texto escribe: "... justo el tiempo de prevenirles por la tachadura o la raya: esto no es una figura, no la buena, lo que buscamos juntos está más allá de la figura".⁹ ¿Más allá? Pero está aquí: aquí mismo donde uno y otro trazan sus trazos, rayan sus superficies y sus palabras. ¿Juntos? Sí, juntos el uno como el otro y el uno con el otro, pero ese "como" se sustrae a toda analogía, remite solamente a lo que hace que toda *aisthesis* sea como otra, es decir sensible, entendiendo que ningún sensible, ningún sentido es "como" ni comparable sino siempre incomparable, irreductible, inaccesible desde afuera siendo él mismo cada vez apertura de un afuera singular. Y el uno con el otro: pero este "con" obedece a la ley de "con", *apud hoc*, proximidad, distancia mínima, incluso infinitesimal, pero distancia de todos modos y en cuanto tal infranqueable. Tal como la distancia de la palabra al trazo, del trazo de palabra al trazo

⁹ *Mille e tre...*, cit., n° 922.

de lápiz, de un trazo de pluma al trazo de otra pluma, de un trazo de notas a una tracción de danza.

Poco después, en el mismo texto, cita a Silesius: "Es necesario ir más allá de Dios [...] Yo mismo debo ser sol: con mis rayos debo pintar el mar sin color de toda la deidad".

Rayas devinieron rayos; más allá de la figura deviene más allá de Dios, más allá pues del más allá. Y por el mismo trazo, por el mismo golpe pues, Derrida deviene Silesius. Pero Silesius, él, devino ya eso que él dice deber ser: el sol radiante. Elocuente raya.

ARTE Y CIUDAD

¿Pertenece el arte a la ciudad [cité]? La respuesta es "no", y este "no" debe ser tanto más firme cuanto que la confusión no cesa de reinar sobre esta cuestión. Ciertamente, el hecho de que la pregunta sea osada da por principio su posibilidad a todas las respuestas, y uno tendría incluso derecho a suponer que la pregunta es planteada para oponerse a la confusión. Hay que oír entonces la pregunta en la tonalidad de un "¿verdaderamente se puede pensar que el arte pertenece a la ciudad? En todas partes se repite que el arte es político o que debe serlo, pero ¿es esto cierto?, ¿lo piensan ustedes en verdad?"

Nada me parece más pernicioso que esta confusión. Al afirmar que el arte es político se lo subordina a un fin o a un orden de fines y se le quita la perspectiva de la "finalidad sin fin" que es la más propiamente suya. O bien será necesario explicar cómo la finalidad sin fin entra en la política. Pero ella no sabría entrar ahí sino para salir: lo "sin fin" excede necesariamente el orden de los fines al cual pertenece la política. Es decir el orden de las técnicas. Las técnicas son –en el sentido más amplio de la palabra– todos los procedimientos que permiten llegar a un fin no dado previamente en un proceso natural. El arte es la técnica de un fin que desborda el concepto de fin, ya que de aquél no se puede proporcionar el concepto para hacer converger hacia su realización los medios requeridos. A este fin desbordante lo llamamos "belleza" o "sublimidad". La política no necesita estas categorías.

La política en efecto es la técnica –ella es "arte" también, en el sentido antiguo de esta palabra, y singularmente "arte

de gobernar"—cuyo fin consiste en el cuidado, el equilibrio, la estabilidad (*il stato*) de la existencia común de un grupo al cual no ha sido dado principio o fundamento de su ser común. Cuando un fundamento está dado, como en una teocracia o en una sociedad cuyas jerarquías, funciones, relaciones son fijadas por un peso suficiente de tradición (sin duda siempre mitológico en último análisis), no se puede hablar rigurosamente de "política" ni, por lo tanto, de "ciudad".

La ciudad o bien se sostiene sobre una religión civil, o bien se vuelve a poner en cuestión a sí misma sin cesar. Las religiones civiles no han sido muy numerosas ni muy largas en la historia occidental: Atenas y sobre todo Roma representan toda nuestra experiencia en la materia. Desde el fin de Roma, sólo puede ser consignada la cuasi-religión civil de los Estados Unidos, país explícitamente fundado sobre una afirmación religiosa pero que sin embargo no ha instalado el sistema de observancia que pide una religión. Para el resto del mundo occidental, incluida Inglaterra, donde la nacionalización de la religión no ha mermado fundamentalmente la separación de poderes, la ciudad y la religión han permanecido esencialmente distintas, pese a todas las confusiones, captaciones e instrumentalizaciones. El caso del islam fue diferente, aunque en el periodo mayor de la civilización iniciada por la conquista árabe-musulmana la distinción no dejó de ser efectiva. Ni los diferentes califatos o reinos, ni el imperio otomano fueron teocracias. (De manera muy diferente, parece posible decir lo mismo a propósito de la China imperial, pero sería necesario detenerse mucho más largamente sobre la historia de Oriente a este respecto).

¿Qué pasa con el arte? En principio recordemos que el "arte" como tal —la idea del arte si no totalmente en su concepto moderno al menos en aquel de una técnica con status particular, distinto de todas las técnicas instrumentales, prácticas, cognitivas y... políticas— no aparece sino con la ciudad. Esto no es sin razones ni sin consecuencias.

El arte aparece como tal a partir del momento en que la existencia común debe inventarse un orden propio de justificaciones, de fines y de técnicas, encontrándose liberada de los órdenes teológicos, cósmicos y jerárquicos en el sentido fuerte de la palabra. Dicho groseramente: a partir del momento en que lo común ya no tiene, como tal, otro fundamento más que la asociación de los intereses desprovista de verdadera proveniencia y destinación comunes. El derecho viene entonces a articular las relaciones —la ciudad es en principio el orden del derecho— mientras que son requeridas las técnicas y las competencias para hacer funcionar la asociación (dos técnicas son aquí esenciales: la primera, la más antigua, es la de la moneda, la segunda es la de la argumentación y la deliberación, la del *dia-logos*). El destino común permanece figurado por la religión civil, a la cual pertenece por lo demás esta forma de arte bien particular que es el teatro —tragedia y comedia, ambas surgidas del culto— que no cesa hasta nosotros de mantener relaciones específicas con la política. Pero como lo he recordado, la religión civil no mantiene, no logra la estabilidad y la permanencia que conocían las formaciones arcaicas de las tribus y/o de los imperios.

La técnica del arte o más bien las técnicas de las artes se autonomizan cuando la figuración del destino común se tornó frágil, incierta, incluso imposible. Se puede decir que la tragedia cumple en Atenas una función casi cultural, aun si se encuentra desmarcada de los cultos propiamente dichos, sean cívicos o ligados a "misterios". El destino común que ella expone ya no es propiamente el de la comunidad, sino que tiende a devenir ya sea el de los hombres en general, ya sea el de individuos escindidos de la ciudad. Permanece, si puedo hablar así, la poesía trágica. (Y lo que, frente a ella —señalo aquí simplemente esa otra hoja de la historia— reivindica el rol de la más alta y más auténtica poesía, que sería la filosofía, la cual luego se encontrará conminada a dar cuenta del fenómeno llamado "arte".)

Se podría decir otro tanto de todas las formas de arte, que están por lo demás más o menos presentes alrededor del teatro. Para cada una de estas formas sería posible decir: permanece – la pintura, permanece – la danza, permanece – la música, etc. El arte sería en este sentido lo que se desmarca de la celebración religiosa cuando ésta no está más íntimamente tejida en el ordenamiento de la vida común. De ahí quizás que las nuevas religiones que están naciendo, y que no son más “religiones” en el mismo sentido, van a ser ante todo religiones de la comunidad, de una comunidad cuyo ser-común de algún modo es él mismo el corazón o el desafío de la religión, y no un conjunto de relaciones con potencias divinas y demoniacas. Y de ahí también que estas religiones nacen en una separación sensible respecto al arte: si éste no es formalmente repudiado, se recusa sin embargo lo que puede pasar por técnica de figuración del destino común o de la comunidad misma. (Para ser exacto hay que decir que es solamente en estas condiciones que la idea misma de “figuración” puede aparecer. El arte egipcio o babilónico no “figuraba” sus dioses, modelaba su aparecer).

A esta altura se debería por lo tanto concluir: el arte es lo que cae no totalmente afuera, sino al costado de la ciudad y pronto al costado de la religión misma disociada de la ciudad. La única pregunta que se plantea entonces es esta: lo que cae así ¿es un residuo, el desecho en suma de la celebración cultural, o bien la autonomización de un elemento o de una función ya antes presente?

Me parece que la segunda respuesta es la única posible. El arte no puede ser solamente el depósito de formas y de procedimientos vaciados de su potencia cultural: colores, materias, ritmos, timbres, etc. Dos razones muy simples se oponen a una hipótesis tal: la primera es que si fuese así el arte nunca se habría autonomizado como lo hizo y habría cedido enteramente a lo que lo apartaba de las re-

ligiones civiles (la más eficaz, la de Roma, muestra en qué medida la observancia prevalece sobre la figuración) y a lo que lo apartaba luego de las religiones de la comunidad (llamadas “monoteístas”). Es del todo improbable que el fenómeno que desemboca en la entera autonomización –y problematización– de la cosa hoy llamada “arte” proceda de una pobre supervivencia. Un espíritu “monoteísta” muy estricto podrá decir que el arte perpetúa la idolatría cuyo vicio infecta el corazón de los hombres. Pero si es exacto que el arte –desde su nacimiento griego y aun, si me atrevo a decir, antes de ese nacimiento– ha favorecido algo de la idolatría, es decir, de la veneración de falsas presencias, de apariencias privadas de todo aparecer de lo divino, y si es exacto también que esta idolatría del arte, en el arte y para el arte –con fetichismo, cultos, exaltaciones, etc.– tiene que lidiar con toda la historia que evoco aquí, sin embargo es mucho más notable aun que el arte en toda su historia no deja de rechazar esta idolatría. El arte siempre está ocupado en algo diferente a hacer aparecer presencias ilusorias; siempre indica que no tiene ninguna especie de divinidad para hacer surgir, sino que, al contrario, lo que nombra “belleza” o “sublimidad” se distingue, se desmarca y se desprende de toda función divina (si se entiende con ello una forma de salvación, de providencia o de destinación sobrenatural).

La segunda razón ha de hallarse en el arte antes del arte: es decir, en el hecho de que las técnicas de figuración, de celebración, de veneración, de consagración jamás están, en ninguna cultura, simplemente eximidas del momento o del aspecto de la técnica sin fin o de la técnica “de lo” sin fin. Se ha discutido mucho sobre la legitimidad de juicios estéticos aplicados al arte africano u oceánico, por ejemplo. Las observaciones etnológicas más recientes muestran que la apreciación estética no está ausente ni en los “artistas” de estas culturas, ni en sus “públicos”, aun si es delicado imponerles una categoría tan particular, reciente y también

discutible como la de "estética", ya que procede de una distinción de lo "sensible" que corre el riesgo de ser extranjera a estas culturas.

Pero aparte o más allá de la etnología, nuestra propia relación con las "obras" consideradas basta para proporcionar la prueba: no somos nosotros quienes hemos superpuesto al arte africano una percepción y un juicio ajenos a los principios culturales que lo regían (y que por lo demás no siempre eran exclusivamente culturales, como cuando se trataba por ejemplo de objetos domésticos). Por el contrario, son estas obras las que se hicieron reconocer por lo que son: objetos de culto, sin ninguna duda, pero a los cuales se liga y de los cuales se desliga, al mismo tiempo, la independencia de un gesto, el deseo de una forma, sea ésta visual, sonora, danzante. Si es verdad que retirar estas obras de sus contextos de origen las priva de su *aura*, no es menos cierto que el *aura* artística es de otra naturaleza, desligada del contexto, de la obediencia y de la observancia, vuelta hacia el enigma de lo que se llama "bello" o "sublime" y que como mínimo no se deja reducir a ningún servicio de celebración o de consagración, incluso si permanece enigma y quizás justamente porque así permanece.

Se muestra entonces así que el arte coexiste, si se puede decir, como socio independiente, tanto con la celebración cultural como con la organización de lo común, sea que las dos se hallen confundidas, tejidas una en la otra o bien separadas una de la otra. El arte, por su parte, ocupa siempre un lugar distinto, aun si tal o cual cultura no designa ese lugar.

Por supuesto, esto no quiere decir que el arte no tendría nada que hacer con la existencia común. Pero eso que tiene que hacer con ella no concierne ni a la religión, ni a la

política, ni a la economía, ni al sistema de parentesco, ni al derecho, ni a ninguna de las técnicas que les son relativas. El arte está en estrecha dependencia de los dispositivos materiales, simbólicos y afectivos que determinan un momento de cultura: toma ahí sus ocasiones, sus móviles, sus pretextos, también encuentra ahí formas, esquemas, gestos, tonalidades. Pero lo que hace en la existencia común no consiste en organizarla, ni en modelar su destino, ni en darle ninguna especie de razón primera o última. Más bien la retira de estas esferas o de estos órdenes para hacerla girar hacia sí misma: en tanto lo "común" no es solamente lo que asociaría individuos, ni lo que fundaría una comunidad, sino lo que nos hace relacionarnos unos con otros independientemente de las relaciones de fuerzas, de intereses y de creencias. Lo que nos relaciona unos con otros, es que podamos intercambiar signos de una finalidad sin fin –pues sólo tal finalidad, no sometida a ninguna espera de realización ni de destino –sea éste histórico o sobrenatural– responde a nuestra existencia y muy precisamente al hecho de que esta existencia es en común, que ella es esencialmente "ser/estar-con" ["être-avec"] o esencialmente com-partición [*partage*]. Com-partición de las voces, de los signos, de los gestos, de las formas –com-partición de la preocupación por intentar com-partir [*partager*], que no es solamente la preocupación por comunicar sino la preocupación por la proximidad del "con". Pues en esta proximidad, y únicamente en ella, se juega lo que pasa con el "sentido": no con el sentido formado, instituido y destinado, sino con el sentido, si me atrevo a formularlo así, en estado puro, es decir en estado naciente, en estado de signo o señal sensible que indica algo distinto a un uso, a una función o a una legitimación.

¿Qué sucede cuando algunos pintan animales en las paredes de las cavernas, cuando otros hacen vibrar en cadencia cuerdas tensionadas o el aire soplado por tubos, cuando otros aún cuentan historias en una lengua

especialmente trabajada, reinventada? Sucede que se hacen proposiciones de sentido, sucede que algunos al menos sienten comprender o experimentar que estas proposiciones son las suyas, y que no lo habrían sabido si ellas no les hubieran sido hechas. Que esta com-partición sea en principio, ostensiblemente, la de unos pocos, no impide que por contagios imperceptibles y por desplazamientos, transposiciones –a través también de las diferentes esferas de actividad artística, pues las artes “populares” participan del mismo movimiento– algo de lo común, es decir del sentido, tenga lugar. Y que esto es sin fin.

El arte pertenece entonces a lo común, no a la ciudad. Esto no impide que la ciudad tenga para con el arte el deber mayor de permitir su ejercicio. Se sigue de ello toda una serie de condiciones que la política debe tomar en cuenta como asimismo ella debe prohibirse dar al arte sus fines. Pero no es el lugar para desarrollar estas condiciones.

Terminaré citando simplemente una entrevista reciente del músico Mikis Theodorakis. Militante político muy comprometido, lo que le valió ser encarcelado durante un tiempo, declaraba: “Felizmente, nunca me identifiqué con la política. Incluso durante los periodos en que estuve en prisión por razones políticas, funcionaba interiormente como un artista absolutamente libre, consagrado a su obra principal, la música.”¹⁰

ARTE Y REPETICIÓN

¹⁰ Expresiones recogidas por Yorgos Archimandritis, en *Le Monde*, suplemento *M* del n° 20233, jueves 11 de febrero del 2010, p.13.

De manera fundamental o esencial, el arte puede ser llamado "repetición" ya que, en efecto, repite o reproduce siempre algo que en principio está dado en otro registro que el suyo: una forma, una materia, una lengua, un cuerpo, un sentimiento, un gesto, etc. El arte opera (eso es la "obra") una nueva presentación de la cosa, sobre un plano de presencia que es otro que el plano de la presencia según el uso, según la finalidad, la convención y el sentido en general.

El arte constituye la repetición original por la cual la presencia es re-presentada: tomada como tal y presentada como tal, es decir en el misterio, precisamente, de su presencia. El "misterio" no designa nada oscuro ni impenetrable: al contrario, es la revelación de una presencia para sí misma, desligada de todo ambiente, de toda causalidad y de toda eficacia, desenvuelta en tanto verdad. La verdad es aquello que se manifiesta por sí mismo (Spinoza): esto quiere decir precisamente que ella es el manifestar-se de algo. O sea, una repetición, una reproducción en o como la manifestación.

Re-petito: nueva petición, nuevo impulso hacia... para tomar o para interpelar algo (o a alguien: de hecho, toda cosa deviene "alguien", deviene un "sujeto" cuando el arte se la apropia). Nuevo impulso, *im-petus*, nuevo deseo, *ad-petitus*. La repetición que define el arte es el deseo indefinidamente relanzado por la verdad de la cosa.

Además es por esta razón que la repetición –esta vez en el sentido de la reproducción del mismo objeto, de la misma forma– no siempre ha sido un problema para el

arte. Culturas enteras, como la egipcia, la babilónica, la china, y tantas otras a través del mundo, practicaron la reproducción, la reedición de motivos, de esquemas. Nuestra propia cultura occidental no siempre ha despreciado la repetición (de los motivos de la tragedia, por ejemplo, o de aquellos de la imaginaria cristiana...). Esto se da, en efecto, cuando queda claro que cada reposición relanza al mismo tiempo un deseo y una verdad que no pueden valer sino en el impulso que le da el uno a la otra y el uno por la otra. Nada hay más misterioso ni menos misterioso que la repetición que hace renovar el acto sexual o bien la declaración de amor. El arte da presencia y cuerpo a lo que se desvanece en el espasmo o en la inanidad de la palabra amor. El arte es un goce inscrito. El goce se repite a la medida de su espera infinita: es decir, no siempre por venir, sino al contrario siempre cada vez absolutamente cierta y realizada en su fin infinito, tan cierta que esta certeza se quiere de nuevo.

Hay entonces dos repeticiones que se encuentran: la de la cosa llevada a la intensidad de lo verdadero, la del deseo llevado a la incandescencia de su goce. El encuentro, seguramente, es único y es abolido en esta unicidad. Pero así lo uno y lo múltiple, aquí, se implican mutuamente en lugar de excluirse. Es la singularidad absoluta de la obra de arte, que no excluye en nada su multiplicación.

Cuando la reproducción de la obra de arte plantea problemas, esto significa que se ha instalado en la cultura una cierta idea de la producción original y originaria [*original et originelle*]: del primer surgimiento, de la novedad absoluta como una realidad y un valor comprobado. Se olvida entonces que la novedad es siempre el último momento (cf. el latín *novissimum*) en la espera inmemorial del primero que nunca ha venido y que por eso mismo vuelve ya, siempre, en cada momento y en cada gesto de la espera. Se presta más atención, entonces, al "hallazgo" que a la

tensión que lo ha producido. Al contrario, es la tensión sola la que hay que percibir en el hallazgo. No "Cézanne" como un resultado nuevo, sino como el resurgimiento del mismo antiguo deseo. Dicho de otro modo, aun, todo depende de la mirada, de la consideración, de la escucha...

Hay que saber oír en una obra algo que no es audible y que no se puede ni se debe buscar hacer oír por otros medios, por ejemplo diciendo que es única, nueva, aurática, misteriosa o usando aun otros términos que quieren hacer resonar armónicos sublimes y a menudo no hacen más que ruido. El "aura", palabra que el texto de Benjamin nos dio como una clave ambivalente, es aquello cuya "percepción" (si está permitido emplear este término) se desvanece desde el momento en que se la designa. Es una palabra auto-destructiva. (Razón por la cual, por lo demás, su lugar de proveniencia, la aureola baudeleriana, era un término irónico, totalmente...) No le hace falta aura al aura: sólo hay que comprender que el aura se forma de las ondas repetitivas en las cuales emana y se dispersa, al mismo tiempo, un encuentro del deseo y de su verdad.

La repetición = el de nuevo de aquello que jamás es puramente nuevo porque relanza cada vez la relación con aquello que no podría siquiera ser "nuevo" ya que no sería o no habría sido precedido por nada. Las ideas de novedad o de repetitividad están ligadas en conjunto a una anterioridad supuesta. Pero aquello de lo que se trata en el arte es precisamente de lo sin-anterioridad: de lo que no está precedido por nada, ni como un dato ni como un vacío. En este sentido, Freud debería iluminarnos sobre la constitución repetitiva: ella pertenece consustancialmente al empuje ("pulsión", "compulsión") de aquello que empuja de nada hacia nada, empuje que empuja, agitación que se agita, *Trieb* que *treibt*. O bien la repetición repite su propio empuje, o bien repite algo, y entonces no se repite más a sí misma, se identifica con un objeto. Es así como la vemos

cuando reducimos la repetición freudiana a su aspecto neurótico, obsesivo o mórbido en general. Pero el mismo Freud presentía –al menos– que la repetición repitiendo, si me atrevo a decirlo, y la repetición repetida son dos cosas tan diferentes como la naturaleza naturante y la naturaleza naturada.

EL ARTE DE HACER UN MUNDO*

* Traducción de Alejandro Alvaro y Pablo Alvaro.

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

César Vallejo

Este sufrimiento enunciado en la lengua del poeta, sufrimiento por un mundo desunido, sin justo reparto de sombra y de luz, hará de epígrafe a mi propósito. Sufrimos por un mundo donde una de cuyas partes puede explotar a otra, o bien cuyos valores monetarios y técnicos son todos convertibles mientras que los valores morales o jurídicos pueden entrar en grave conflicto. Un mundo donde el hombre puede valer en un lugar nada más que el precio de su salario y recibir en otro lugar todo el respeto debido al derecho y a la existencia de cada persona, sin ninguna consideración de nacionalidad, de religión, de sexo, de situación moral o penal. Es del valor único e incommensurable de cada existencia que un mundo está hecho, no de la sumisión a alguna medida supuestamente dada desde otro lugar que de ese singular de los existentes. Esto puede decirse aun de otra manera: un mundo no está regido por "valores" que flotan sobre él, sino por las evaluaciones o las valorizaciones, las puestas en valor, en suma, las afirmaciones de todos y cada uno.

* * *

El arte en el contexto de la "mundialización": éste pudo brindar un tema de coloquios, y puede brindar también un medio de plantear con precisión particular la cuestión de la "mundialización".

I

Habría que partir de dos datos iniciales: por un lado, el arte es siempre al menos, sea el que fuere, algo que tiene relación con el mundo como tal, con la totalidad del mundo como lugar y medio de la existencia. En principio, el arte no tiene relación con la historia, ni con la verdad, ni con el más allá metafísico o religioso: tiene relación con el mundo, corresponde al mundo, él le responde y en cierto sentido responde por él. Una obra de arte "dice" o "anuncia": sí, hay un mundo, y helo aquí.

Por otro lado, hoy el mundo no es más un mundo en tanto cosmos –según la armonía que allí veían los griegos– y no es más el mundo creado distinto de un creador situado en otra parte, salvo si se entiende que este "en otra parte" es el "en ninguna parte", el "en-ninguna-parte-y-en-todas-partes" del que todas las cosas sobre la tierra son "los signos", para decirlo, de manera muy deliberada, con las palabras que gusta repetir el Corán.

Hablaré pues, en principio y sobre todo, del mundo, para volver al arte sólo al final, cuando podamos situarlo en relación al mundo.

Lo que hace mucho tiempo podía ser representado como una gran unidad del mundo, hoy se disimula.

Lo que vuelve la unidad del mundo impresentable es, de manera muy paradójica, su unificación. Porque la unidad del mundo nunca había sido más que la unidad proyectada sobre él por tal o cual pensamiento, tal o cual cultura, y en primer lugar la cultura de Europa. La representación de un "kosmotheoros" capaz de la visión total del mundo era ella misma, cada vez que tenía lugar, tributaria de una cultura, incluso si no era siempre la misma y si había varias culturas enriqueciendo la representación de un ojo divino universal. Tal representación implica un presupuesto, a saber: que el mundo pueda ser dispuesto como un objeto, como un panorama o una escena íntegramente visible para un espectador ideal o absoluto.

Es precisamente, sin duda, lo que el mundo contemporáneo nos obliga a descartar: aprendemos en adelante que el mundo no es un objeto, ni un espectáculo. Un mundo que puedo representarme en su integridad de mundo ya no es un mundo: es un universo, un cosmos, una creación, en el sentido más tradicional de estos términos. Hoy comprendemos que un mundo es, por el contrario, un medio donde uno se encuentra, y que no se puede aprehender sino desde el interior. Se está en un mundo, y no delante de él.

Por eso se puede decir que nunca se ve un mundo: ahí se está, se lo habita, se lo explora, ahí uno se encuentra o se pierde... tantos conceptos que están lejos de ser del mismo orden que el de "ver", el cual implica distancia, separación de un sujeto, la idea del "kosmotheoros" de un sujeto capaz de una distancia en el fondo infinita ya que ella le permite la captación del mundo bajo todas sus caras. El mundo, al contrario, es siempre la perspectiva –es al menos la perspectiva, para permanecer en el orden del ver–. No en el sentido del "punto de vista" subjetivo, sino en el sentido de la afirmación de cada uno, cada vez inconmensurable.

*El claro de luna penetra en la habitación a la medida
de la abertura,
incluso si su luz se expande por todas partes, de Oriente
a Occidente.*

Es lo que escribe Rumi.

No se trata de pasar de la "universalidad" a una "pluriversalidad". "Pluriverso" querría decir que en lugar de girar hacia lo uno, o de inclinar hacia lo uno, se giraría hacia lo múltiple. Pero entonces ya no se "giraría", no habría más "versus". Creo que la sustitución del plural por el singular no es suficiente. Porque la unidad insiste, pero de manera diferente. No podemos deshacernos tan fácilmente de lo uno. Ciertamente, lo uno es su propia negación, como dice Hegel, pero esta negación tiene su efecto. Ella trabaja la pluralidad: es decir que es necesario aprender a referirse a esta negación. Un mundo es siempre una postulación de unidad: el mundo, el nuestro, este mundo del que no dejamos, en suma, de confirmar la unidad e incluso la unicidad alejando siempre más los límites de nuestra exploración del universo sin encontrar en él otros "mundos" de significación, sino solamente otros mundos físico-químicos, geográficos, geológicos, y no mundos metafísicos, este mundo, entonces, exige su unidad.

¿Pero cómo? No, o ya no, en el modo de la unidad presentable: al contrario, en el modo de la negación de una tal presentabilidad. Ahora bien, esto nos da a pensar: ¿qué hay de una unidad retirada, o sustraída a sí misma?

II

Se puede decir que el mundo es acósmico en el sentido en que ya no está más ordenado por un poder superior a él, fundador, original o teleológico. Tal poder metafísico no tiene

nada que ver –lo digo al pasar pero para ser bien claro– con un Dios religioso, que es aquel a quien uno se dirige y que no es un "principio" ontológico. Debido a su acosmismo actual, el mundo tampoco es "cósmico" en el sentido en que esta palabra griega implicaba una idea de belleza armoniosa: ya no nos presenta una figura bien compuesta, similar a esas esferas encastradas cuya música pretendía encantar los oídos de los ángeles. El esquema cosmológico, hoy, es el de una expansión, y más exactamente el de la expansión indefinida de un dato finito (lo que implica también la posibilidad, si no la necesidad, de una implosión, de un fin del mundo). Una expansión, un espaciamento indefinido del espacio mismo. El mundo se separa de sí: no quiero solicitar más de manera metafórica lo que los astrofísicos trabajan y calculan, pero sea cual fuere la relación con su saber, creo que es interesante decir las cosas así. El mundo se separa de sí mismo: se desune de su propia unidad, de su centralidad, por lo tanto también de su finalidad.

Sucede que la representación del "sentido" como realización de una significación última no es más que un aspecto muy limitado de las posibilidades del pensamiento. Hemos terminado por habituarnos a una representación muy estrecha, aquella, por ejemplo, de una causa que da cuenta de los efectos (¿por qué hay agua?, porque hubo tal combinación de átomos...), o bien aquella de un fin (¿por qué agua?, para favorecer los intercambios químicos en la movilidad del elemento...), y lo hemos trasladado a veces al concepto global de una "naturaleza", a veces al de un "dios", otras al de un "hombre" y su "historia", su "racionalidad" y su "prosperidad" o bien su "libertad". Pero nos encontramos en este momento al cabo de esas construcciones de visiones o concepciones del mundo. Entonces podemos descubrir que los grandes pensamientos del sentido siempre comportaron, de manera esencial, una dimensión completamente distinta: aquella de un sentido sin fin, de un sentido separado, ausentado, como se quiera. En realidad, ninguna filosofía "última" el

sentido, y las religiones, si miramos de cerca, tampoco lo ultiman aunque parezcan representar su "ultimación" perfecta (oprimiendo). La cima de la meditación religiosa se encuentra siempre en un abandono, en un desapego que conviene designar como un desapego del sentido respecto de *sí mismo*. Comprende que no se acaba. O más bien, no lo comprende. Pero no es la simple absurdidad (no es la liquidación del sentido). Es el acceso al sentido de lo insensato o del más allá del sentido.

III

Es aquí que se presenta el nudo inevitable de las grandes disposiciones posibles para tal acceso: la disposición trágica, la disposición dialéctica, la disposición mística. A estas tres disposiciones que se componen siempre más o menos entre ellas de maneras variables podemos agregar otras dos que son diferentes: la disposición pensante y la disposición obrante (no hablo aquí de filosofía ni de arte, por razones precisas que habría que considerar en otro lugar).

Las disposiciones trágica, dialéctica y mística tienen en común la persistencia en una última relación –sea enteramente negativa o desapropiada, arruinada, abatida– con lo absoluto del sentido, con un advenimiento supremo que no tiene lugar. Es muy delicado decir esto, dado que nunca es simplemente verdadero de ninguna gran disposición, y no quiero hablar aquí sólo de grandes pensamientos (Hegel, así, nunca es reductible al hegelianismo, etc.) sino también de disposiciones íntimas y silenciosas, incluso mudas (incapaces de hablar) de todos los hombres en su relación menos consciente, la más aparentemente inmediata a su vida, su muerte, sus trabajos, sus días, sus amores. Siempre, cada disposición representada (es decir disertada, articulada de una forma u otra) comporta en ella, bajo ella o más allá de ella una disposición más secreta, y ésta, quizás, no se deja

reducir a la relación con lo absoluto. Quizás ella también es capaz de captarse a sí misma como lo absoluto, lo que es completamente distinto. Es decir, de captar su propia separación, la distensión que la tiende (la muerte, el amor, el sentido, lo imposible...) como absoluto, inseparable y desligada de todo: absoluto espaciamiento, vacío de una abertura que no abre sobre nada, sino que se abre. Y este "abrirse" sería la única –absolutamente la única– forma de "auto-constitución" posible (no hay "fundarse", "engendrarse", "realizarse", etc. –pero hay un "abrirse", y éste abre ante todo el "se"). Tal sería la "espacialidad del sentido": se abre. El sentido es reenvío-*a...*: y este reenvío es, finalmente, "a nada", es decir que es infinito.

Y es aquí que haré intervenir las disposiciones pensante y obrante: son las disposiciones, o bien componen la doble disposición del "abrirse". Pensar, obrar: dejar la abertura abrirse, el espaciamiento espaciarse.

Por lo tanto, el espaciamiento de la abertura sería precisamente lo que sustituye al proyecto, pero una vez más, bajo reserva de que no nos equivoquemos sobre el "proyecto". Cierto, hubo y hay proyectos científicos, políticos, técnicos, éticos, etc. Es decir, proyecciones de fines y medios coordinados a esos fines. Pero siempre hubo también más y otra cosa que eso. Siempre, sin duda, o generalmente hubo el "yecto" [jet] puro y simple, si puedo decirlo –o bien, absoluto– en el proyecto mismo y en suma *del proyecto* mismo. Quiero decir que el científico o el militante consagrándose a una búsqueda o a una acción (es lo mismo) acuerda también al mismo tiempo a su propio "consagrarse" un valor absoluto, aquí y ahora inmediatamente, absolutamente, válida o valadero –en Kant esto se dice dignidad, "Würde". Es el valor que no se atiene a ninguna proyección, sino a la fuerza de la evaluación que el "sujeto" mismo es en su "proyecto", pero no a título del "pro" de la proyección: a título del "arrojarse"

[se jeter] dentro, y más bien incluso del "ser arrojado" [être jeté] dentro.

Si no hay esta auto-evaluación absoluta e instantánea, es muy simple: es el suicidio (instantáneo o bien prolongado en la resignación terrible de una vida entera). Es, además, por lo que se pudo decir que el suicidio es el único problema. Pero la rareza del suicida es también, en un sentido, la única respuesta...

IV

El pensamiento y la obra (una vez más, distinguidos de la filosofía y del arte como actividades específicas, finalizadas –el pensamiento siempre abierto por lo impensable y la obra por la inoperancia [désœuvrement]) son lo que en la historia sobrepasa en seguida la historia.

Esto no quiere decir que todo se vuelve igual, inmóvil y simplemente simultáneo. Esto quiere decir que los fines proyectados deben estar ellos mismos desligados del "fin último" al cual ciertas representaciones los ligaban. No solamente desligados de tal fin último, sino también desligados de sí mismos: sin adherir cada uno a sí mismo como a un "bien" apropiable, sino desligándose de esta apropiación y no teniendo valor más que en cuanto un tener-lugar del ser, o del hacer, por lo demás, aquí estos dos términos se intercambian. Ser o hacer ser –¿qué? Un instante de presencia, es decir de exposición al mundo. Un instante del mundo, el mundo de un instante.

Hacer ser o dejar ser implica necesariamente que eso sea tomado en la co-presencia, que no es solamente la de los humanos sino la de todas las cosas del mundo. El "sentido" de la copresencia no está en otro lugar que en la copresencia. Es por lo que cada presencia singular tiene tanto sentido

como todas juntas – tanto, o bien tan poco. La copresencia no debe constituir una nueva asunción, una representación de orden superior. La copresencia es sin representación: ella atañe al contacto y a la lateralidad antes que a la visión y a la frontalidad. El otro no es solamente el otro del cara a cara, es también aquel del lado a lado, en el cual podemos ignorarnos...

Ciertamente vivimos una zozobra mayor de los paradigmas, es decir de las culturas, de los equilibrios entre culturas e internos a cada cultura. El cambio no es menor que aquel que acompañó el nacimiento de la polis griega o bien el del Estado moderno, o que el cambio que se produjo en torno al budismo o que aquel del que resultó el cristianismo, y luego el islam. Y como esos cambios, lleva en sí la imprevisibilidad de su porvenir, sin la cual no sería cambio.

Si el sentido está en la circulación en todos los sentidos del reenvío al otro, al otro sitio, al afuera –y a la nada– que produce al sentido en general, entonces de manera estrictamente correlativa cada foco de reenvío, cada punto de emisión reenvía a todos los otros.

Pero este reenvío no se da a la captación ni al recogimiento en sí mismo. "Uno entre otros", no domino ni el "entre", ni el "uno" que allí se sumerge y se distingue a la vez.

Un mundo, es ahí donde todo está *apud* todo: todo está cerca de todo, todo tiene lugar, pero nada hace un Todo. Y este "no hacer un Todo" es justamente lo que hace ser o deja ser... ¡todo!

Haría falta entonces volver a hablar de las disposiciones de "pensamiento" y de "obra" para preguntarse cómo cada una separadamente y con su dualidad confrontada, ensamblada y desensamblada al mismo tiempo, permite quizás decir un poco más acerca del "sentido", de su abertura. ¿Cómo "pensar lo impensable" y cómo "obrar lo inopera-

ble" producen sentido o más bien son sentido? ¿Y por qué su reparto?

Se podría decir que el pensamiento y la obra constituyen las dos caras de una relación con la verdad necesariamente doble: el pensamiento se relaciona con el retiro [o el re-trazo, *retrait*] de la verdad, la obra se relaciona con el trazado [*tracé*] de la verdad (para utilizar dos palabras del mismo registro, en este caso el del "trazo" [*trait*]). Esta división no tiene nada que ver con lo inteligible y lo sensible. Tiene que ver con la naturaleza doble de la verdad que se retira y se re-traza en un mismo movimiento. Necesariamente, un trazado de verdad se pierde en un retiro, y un re-trazo abre la posibilidad de otro trazado.

La verdad, es el mundo: no es la verdad "del" mundo, sino el mundo mismo –la totalidad de significancia o de significabilidad (no de significación depositada)– en cuanto él es la verdad, es decir la totalidad del sentido en acto, y en su acto eludiendo una posición determinante, apropiante. No hay adecuación del mundo a un concepto, a una Idea, a un Fin o a un Principio. Hay, por el contrario, una inadecuación fundamental del mundo en relación a su verificación (o fundación, organización, etc.) en una idea, forma, visión, concepción, significación. Esta inadecuación abre el juego de la verdad.

V

Se puede decir: lo verdadero es lo inadecuado por excelencia. Pensamiento y obra giran hacia lo inadecuado, abren la relación con lo inadecuado en cuanto tal –y en consecuencia, se encuentran de entrada en una situación distinta a la de brindar una idea o una imagen adecuada... Tampoco se trata de aproximación ni de figuración. Se trata de poner en juego la imposibilidad de la adecuación (del sentido y al

sentido). La verdad es entonces el mundo –lo real mismo, en totalidad– en tanto esencialmente inadecuado, en tanto excesivo o defectuoso con respecto a toda adecuación posible. O bien aun sin idea de exceso ni de defecto: es un incesante desplazamiento, movimiento y "movido" de la adecuación.

Desde luego, la obra y el pensamiento no son exteriores el uno al otro: son dos líneas de fuerza o dos valencias de un mismo acto que se presenta o bien de entrada como una obra efectiva (una producción artística –lo que es siempre también en cierto modo un trabajo de pensamiento) o bien de entrada como un ejercicio de discurso y de concepto (lo que es siempre también en cierto modo la obra de arte). Pero nunca un lado recubre al otro adecuadamente, puesto que su objeto común –la verdad– se los prohíbe y exige por el contrario su disyunción.

El arte en la época de la mundialización tiene por lo tanto la carga de testimoniar del mundo en cuanto mundialidad que lleva, desvía o esconde la unidad de un cosmos o de un mundo-objeto (de una "naturaleza") tanto como de un mundo-sujeto (de una "historia"). Es esta verdad la que queda por pensar y por trazar, en su retiro y a partir de su re-trazo.

El arte más grande es siempre el arte que mantiene suspendida y retenida toda conclusión en la significación o en la interpretación –y que abre nuevamente la prueba del pensamiento. La mundialización espera su gran arte: el arte de hacer un mundo global abierto sobre lo inadecuado, sustraído a la dominación de un principio o de un fin (como el dominio técnico y económico). La mundialización debe ser ella misma un arte, y un pensamiento.

Impreso por TREINTADIEZ S.A en Abril 2015
Pringles 521 | (C11183AEI)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Teléfonos: 4864-3297 / 4862-6294
editorial@treintadiez.com