

Apuntes sobre el problema de la representación en el arte contemporáneo

Comienzo con un verso del poema de Juan L. Ortiz titulado *¡Ah, mis amigos, habláis de rimas...!*. El poema pertenece al libro *De las raíces y el cielo*, y el verso dice “No olvidéis que la poesía... es, asimismo, o acaso sobre todo, la *intemperie* sin fin”. Se trata del sin-sentido de la *intemperie* entendida como lo abierto, lo que está al descubierto y desprotegido, sin asidero, abandonado en una tierra y bajo un cielo inhóspito, sometido a la inclemencia del viento, de la lluvia, del frío, del calor, y a la furia de la naturaleza y de los hombres. Quien está a la *intemperie* carece de lugar, es la nada de patria, en el sentido de natalidad, y la nada de hogar, en el sentido del fuego. La *intemperie* es algo siniestro como un incendio o un cataclismo. Es la indefensión, lo expuesto a lo negativo, lo carente de límites, de apoyos y de fundamentos. Y paradójicamente por ser el extremo afuera es al mismo tiempo la *posibilidad* de lo benefactor, de lo amoroso y de la gracia.

¿Pero hay alguien que esté a la *intemperie*? ¿Acaso el hombre? ¿Es posible estar a la *intemperie*? ¿Es la *intemperie* un *lugar* donde se puede *estar*? ¿No será el hombre mismo la *intemperie*, no como cualidad del hombre sino el hombre en cuanto *intemperie*? El hombre no está *en* la *intemperie* como si estuviera *en* una habitación: lo que llamamos “hombre” *es* la *intemperie*. Por lo tanto al decir “hombre” en realidad estamos diciendo *intemperie*, o lo abierto, lo sin lugar, lo desprotegido, lo expuesto por igual a la inclemencia y al *don* de lo benéfico. Con más rigor diríamos que a *eso* (abierto, desprotegido, expuesto) lo *llamamos* “hombre”.

La expresión “el sin sentido de la *intemperie*” pone en juego la función del doble genitivo: primero, entendemos que la *intemperie* no tiene sentido, que está allí, pura y simplemente sin sentido; en segundo lugar entendemos que la *intemperie* crea *sin sentido*. Vale decir que carece de sentido y simultáneamente genera un ámbito de sin sentido. Decir que la *intemperie* no tiene sentido significa que por fuera y por sobre ella no existe nada ni nadie que le de un sentido. Pero a la vez decimos que la *intemperie* *da* su propio sin-sentido: le quita Sentido a la totalidad de lo que es despojando de fundamentos al mundo, abismándolo en la *intemperie*, que es sin-sentido.

Pero la *intemperie* no sólo es sometida por los principios trascendentes de la metafísica sino también por el mundo ideal-material de la cotidianidad, por la idealidad de las creencias y de las ideologías y por la materia de las instituciones y del *cuerpo* en cuanto forma real (activa, pulsional) de todas

las idealidades. En este punto es donde interviene, o puede intervenir, el arte en cuanto restitución de la *intemperie*, pero sin darle a estas palabras la significación de un *medio*, como si dijésemos que “el arte sirve *para* restituir la *intemperie*”. El arte no sirve para nada, pero en cuanto *es* *intemperie* -por presencia- brinda la *intemperie*, la deja ser en cuanto *es*. El arte va en dirección de *eso* que precede como *prius*, y este sería, dicho sin énfasis, su misterio: que sea pura presencia y que, al mismo tiempo, manifieste *lo* otro que es innombrable, no conceptual, porque excede incluso la posibilidad del lenguaje. *prius* es lo primero de todo, incluso lo primero de lo primero, lo *antes* absoluto, lo que *precede* de una manera inconcebible: aquello (y decir “aquello” ya es demasiado) que la filosofía alemana buscó alcanzar con la idea de “intuición intelectual” o de “éxtasis”, una de cuyas formas es el *arte* como presentificación del absoluto mostrándose a sí mismo. Teniendo en cuenta que este suceso único implica, necesariamente, la superación del *sujeto*. Schelling dijo: “Quien quiera acceder a lo Absoluto debe elevarse por encima de lo que tiene un nombre, debe aprender a existir sin nombre”, debe “suprimirse”, pues sólo mediante la supresión del sujeto, que es supresión de determinaciones, puede manifestarse lo in-determinado.

La *intemperie*, dice Juan L. Ortiz, es el hombre y es la *poesía*. Es el hombre como excedencia de los principios fundantes de la metafísica, es decir como más-que-ser, más-que-Dios, más-que-razón, más-que-palabras. ¿Qué palabras? ¿Más que *qué* palabras? Aventuremos: *más* que las palabras que se han vuelto cosas, objetos, *más* que las palabras de la mera comunicación, *más* que el mundo reificado y alienado. La *intemperie* es el hombre, es el arte, y no algo adventicio, la *intemperie*, sino su propio ser. No una cualidad, positiva o negativa, sino su última intimidad, su *ser*, o su esencia y su existencia, el *que sea* y el *cómo sea*, ambos a la vez, enlazados en lo mismo.

Para liberarse del mundo como *cosa* Rimbaud dijo que el poeta debe hacerse *vidente*. *Vidente* es el que ve el ver, o ve lo invisible, que es, precisamente, lo que ve *en* el ver: lo invisible ve lo invisible y en lo invisible; ¿pero cómo se ve lo que no se puede ver, es decir lo invisible? ¿o será invisible para el cuerpo investido con órganos y para el lenguaje cosificado? Al dejar aparecer el aparecer lo llamamos *ver*, y no al simple mirar con los ojos. Ver *es* la *intemperie* viendo(se) viendo. La “condición” de ese *ver* de la *intemperie* es el desarreglo “sistemático” de los “sentidos” en cuanto centros de poder y de dominio. De allí la necesidad del “cuerpo sin órganos”, la necesidad de desconstruir la camisa de fuerza que conforman los sentidos “civilizados” y la metafísica como red de ideología

y de materialidad, para llegar a lo *abierto*, que es el espíritu y el cuerpo abandonados, o, volviendo al poema, “la intemperie sin fin”.

Ahora es posible dar otro paso y hablar del *sentido* (retraído, insinuado, ¿profetizado?) de la *intemperie*. Una vez afirmada la *intemperie*, y cuando ella ha hablado diciendo (según las palabras de Hölderlin) “un signo somos” indescifrado, sin sentido, entonces la propia intemperie (el *esto*), en su puro ser-estar, retirándose, por ser “inasible” en su “inmanencia” (las palabras son de P. Klee), pero a la vez inevitable en sí, señala, digo, es *señal*, o signo. Pero ¿de qué? ¿de quién? Estas preguntas no tienen respuesta, y no por falta de palabras, porque se podrían utilizar todas las palabras de todos los idiomas habidos y por haber, y ni aun así constituirían una respuesta, dado que se trata del *prius* de toda palabra y, por consiguiente, de toda respuesta. Un *signo*, por lo tanto, que *allí* está, que *aquí* está, que *ahora* está, y que *está porque sí*. Todo signo es signo *de* (algo), pero en este caso lo que esencialmente falta es el algo. Agreguemos que el *hay* (es) (pongo el *es* entre paréntesis porque el hay es anterior al es; o el es se da en el hay sin nombre) el sentido-sin-sentido. La intemperie (esto) es todo. Luego ¿cómo preguntar por algo que la haya creado o significado desde fuera, si es *todo* y *más* que todo?

En el mayor de los silencios, en el despojo y el abandono, en el momento más aterido y doloroso, cuando se ha tocado el extremo de lo mísero, en la última de las horas, allí, se puede, es posible que algún día, en alguna hora, como lo más débil y efímero de lo débil y efímero, se encuentre el *sentido*. “Viene también un sentido/ desde la vereda de enfrente” dice el poema de Paul Celan; viene como un don, por eso dice desde “la vereda de enfrente”, desde lo *otro*, pero un *otro* indecible, más aún, in-pre-pensable, viene la gracia del sentido, la donación del sentido, que no es otra cosa que la *intemperie* como sentido, digamos, en sí. El sentido-sin-sentido, que sólo se presenta, porque no quiere nada, porque no dice nada (¿qué podría decir?), porque no *es* nada (de la misma manera en que el Ser no es), sólo está, allí, aquí, ser-sin-ser, porque no se duplica, porque es lo que es, sin nada extraño, ajeno, superior, que le dé ser, que le dé sentido.

Don del poema, del cuadro, de la música, de lo que llamamos arte. Don, como punto de nada, de vacío, de “videncia”, pero de una videncia que debe ser ocupada. El *don* es el adviento a la videncia de lo que la videncia “ve”, digamos el “contenido” (pero no hay un contenido fuera de la videncia) de la videncia. Y el trabajo (del artista) es la videncia realizada. El don, el momento de la gracia, no sólo no puede prescindir del trabajo sino que lo implica como su necesidad. Y aquí valen las palabras de Rilke: “Para un único verso es preciso ver muchas ciudades, hombres y cosas, es

preciso conocer los animales, es preciso sentir cómo vuelan los pájaros y conocer los gestos con los que se abren, cuando amanece, las flores más pequeñas”. Y también es preciso conocer los nacimientos, las muertes, las vidas, las esperanzas y los sufrimientos del hombre. Y no sólo estos conocimientos sino ante todo el haber vivido, engendrado y sublimado el mundo. Conocer los cantos, las casas, los caminos, y trabajar toda esa “materia”, y seguir, insistir, hasta el extremo... porque con ese *humus* está hecho el don, ese es el lugar del poema y del cuadro: el don es don-de-trabajo y no algo separado, una suerte de envoltorio que caería del cielo. En la pincelada, en cada pincelada, así como en cada palabra o en cada nota, está, ella misma es, el *don*. Es a ese trabajo de génesis al que posteriormente, si se puede utilizar esta palabra, se lo llama *don*, la pura arbitrariedad y la pura necesidad de la donación. *Don* sin donante, don-sin-don. El don y el trabajo implicados esencialmente. Esto nos lleva a plantearnos la “seriedad” trágica del arte, que es seriedad y gravedad del Ser. Ya se trate de las pinturas rupestres o de Cézanne, de Beckett o de Fernando Espino, de Huidobro o de Hugo Gola, el arte es forma de lo sagrado. Es el hombre mismo como Absoluto lo que pone en *juego* el arte. *Juego* en un sentido heraclíteo y no como construcción sometida a leyes pre-establecidas. Juego donde lo posible pertenece a la constancia interminable de la manifestación. Siempre la filosofía reconoció en el arte el carácter fundante de lo propiamente humano como el espacio abierto de lo revelado. De allí que el arte, en un sentido fuerte, no dependa del hombre. En esencia el hombre es homólogo del arte: el hombre *es* hombre como libertad incondicionada, y el arte es arte como libertad realizada. Por eso carece de consistencia todo lo que se diga respecto al “destino” del arte. El hombre no puede decidir porque su propia existencia no depende de él. Sólo le queda, y este es su mérito, recibirlo, permitirlo, dejarlo ser, dejar que actúen las palabras, los sonidos, las pinceladas.

Mallarmé dijo dos cosas esenciales en este sentido: primero, que se le debe dar la “iniciativa a las palabras”; segundo, que “el autor es el primer lector”. ¿Qué significan estas afirmaciones? Significan que la obra no existe antes que la obra-hecha, que la obra como tal obra no es pensada ni imaginada *antes* de la obra (como si uno realizara un modelo mental de la obra y luego lo trasladara a la página o la tela: lo que se debe cuestionar es, precisamente, la idea de “trasladar”; si suprimo ese “traslado”, o la mimesis, lo que queda es el modelo sin realidad o la pura efectualización sin modelo, el puro movimiento “creativo”). El poeta coloca la lapicera sobre la hoja en blanco y el poema comienza a escribirse solo, las palabras surgen solas, por sobre toda conciencia de sí, por sobre toda conciencia constituyente. Ellas toman “la iniciativa” y crean el poema. Pero todo se da en el orden del mundo. Recordemos cómo relata Rilke el nacimiento de la primera de las

Elegías: dice que caminaba junto al mar, en medio de la tormenta, cuando oyó una gran voz que decía “¿Quién, si yo clamase, me oiría desde los órdenes angélicos?”. Así comenzó el poema, y el “autor” fue, en realidad, el primero que escuchó, o leyó, eso que *se* escribía bajo sus ojos sin nadie que lo escribiera; “la voz que se sirve de mí es más que yo mismo”, dijo en una carta de la misma época. Maiacovski también sostuvo que el poema “se le aparecía” de pronto bajo la forma de un ritmo: tá, tatá, tatá, tá, tatá... Y lo mismo ocurre con el pintor. La pincelada está como poseída por una fuerza externa: no sabe, racionalmente, lo que va a hacer, pero lo hace, como si desde un fondo “abismal” (sin fundamento) surgiera hacia el pintor la pincelada. Lo que se ve es la pincelada del pintor, el ir y venir de la mano con el pincel alzando y depositando óleo sobre la tela, lo que no se ve es el movimiento de la tela y del pincel y del óleo moviendo la mano del pintor, vale decir el movimiento verdadero de la creación: el advenir, el llegar, la epifanía de la “obra”. Pero hay que estar dispuesto al sacrificio para ser merecedor de ese extremo de ascésis y de despojo donde la obra se da sin nadie que la dé y sin nadie que la reciba, como puro aparecer. La “iniciativa” no es del poeta (ni del pintor o el músico) sino de la totalidad del lenguaje como lenguaje, viene como una gracia, sin ninguna razón, “florece porque florece”, *porque sí*. De esta forma el trabajo, mortal en cuanto conlleva el aniquilamiento del sujeto dador de sentido, que realiza el “artista”, es un trabajo pleno de historicidad y de sufrimiento que sólo sirve de preparación, de despeje de lo abierto como posibilidad de que las palabras hablen, de que por sobre el hombre ellas se revelen en el simple acto de darse. Podemos decir, de otra manera, que el poeta o el pintor es esa vaciedad donde se produce la revelación del “arte”. Braque dijo una frase maravillosa: “Sensación, Revelación”; toda sensación, desde la más pequeña hasta la más grande, es el *hecho* prodigioso, incluso podríamos decir milagroso, de la revelación del mundo; *es* la totalidad del mundo revelado. También Kant, en su tercer crítica, hizo la sorprendente afirmación de que “no es posible aprender a ser poeta” porque el arte “no se enseña”, ya que “ni los poetas mismos saben cómo se hacen los poemas, y no sabiéndolo mal pueden enseñárselo a otros”. Esto quiere decir que una vez agotada toda “enseñanza”, todo trabajo, *la pincelada o la palabra se absolutiza*, pasa a ser sin antes ni después; se vuelve “eterna”, como dijo Bataille refiriéndose a las pinturas de Lascaux. Cada obra, sea cual sea, agota todas sus posibilidades e instala su “forma” en esa inmovilidad, a la que después ubicamos en una historia, como si lo último fuera la expresión acabada de una teleología.

El arte es indefinible. No obstante es posible entender por *arte* a la suma de “obras” que fueron llamadas, que llamamos y que algún día se llamarán *arte*. Incluso existen obras de arte que nunca fueron consideradas como

arte: por ejemplo una punta de flecha, un arco, un dolmen, una choza o una pirámide. *Todo* eso, más todo lo que se pensó y escribió sobre el arte, ya fueran los propios “creadores”, los filósofos o los críticos, configura el *espacio* del arte. Más aún: ningún concepto y ninguna filosofía podrán, nunca, definir el arte de manera definitiva. Siempre se seguirá preguntando qué es el arte, así como siempre se seguirá preguntando qué es el Ser o qué es Dios. También siempre habrá quienes creen que su propia idea del arte agota o rinde cuenta del arte, y siempre esto será desmentido por nuevas ideas y teorías, ya que el arte, siempre nuevo y renaciente, *está más allá del concepto*, o el concepto, la teoría filosófica o crítica, siempre viene después, viene como la sombra evanescente del cuerpo que es la “obra”. Decir esto no significa negar que las teorías hayan incidido en el acto “creativo”: en una época determinada y en algunos momentos especiales de las épocas se constituyen grupos, tendencias y escuelas que al unísono con el trabajo de los “artistas” definen lo que podríamos llamar el *espíritu del tiempo*. Agregando, no obstante, que si bien la obra es forma-de-mundo, en su especificidad es obra de *arte*, y en cuanto tal es única, expresando y a la vez desprendiéndose *soberanamente* de sus “condicionamientos” para ser lo que *es*.

Pero ¿qué es? Ante todo no es una *representación*. Cuando Magritte pinta una pipa y escribe en el cuadro “esto no es una pipa”, uno entiende, obviamente, que no se trata de una pipa sino de un cuadro [a la pregunta sobre si pintaba niños un pintor impresionista respondió: “no, yo pinto cuadros”]. Está bien. Pero (pensando en alguien que dándole la razón le dijera: “por supuesto que no es una pipa sino la representación de una pipa”) Magritte hubiera podido escribir “esto no es la representación de una pipa”. Luego: no es una pipa, es un cuadro; pero, y esto es lo esencial, tampoco es la representación de una pipa. Entonces ¿qué es? Evidentemente es la representación de una pipa, pero lo propio, el hecho de arte, no es que sea una representación más o menos lograda de una pipa, sino, precisamente, algo (lo específicamente “artístico”) que va *más allá* de la representación, pero ese más-allá de la representación *en* la propia representación no es definible, o es definible sin que ninguna definición, repito, pueda agotar la “obra”, pues siempre ésta es *más* que toda definición y que todo análisis; si se pudiese definir el arte se cerraría clausurando la posibilidad de lo “nuevo”. Podría decirse, como Santo Tomás, que el arte es el “esplendor de la forma”, e incluso podría haber un acuerdo general sobre esta “definición”; pero de inmediato se plantearía la pregunta sobre el significado de *esplendor*, ya que su generalidad traslada simplemente a otro nivel la misma imposibilidad de definición. Alguien, por ejemplo, podría afirmar que *esplendor* significa que *ahí* sucede algo-sin-nombre, o que puramente *sucede*, que (algo) pasa, no sabemos qué, no podemos

nombrarlo, pero (*algo*) pasa, cuya inmensidad no podemos captar por ser la inmanencia del propio hombre como *intemperie*. Decimos, por ejemplo, *río*, y de inmediato nos preguntamos qué tiene que ver esa palabra con *eso* ilimitado que *es* lo que *nombramos* río. ¿Se puede pensar qué intenciona o cuál es el contenido, el referente, lo que lleva “adentro” esa palabra? Digo *Ser* y pareciera que todos sabemos a qué se refiere la palabra *Ser*. Y lo mismo sucede con la palabra “arte”. Pero ¿qué *entendemos* con la palabra *Ser* o *río* o *arte*?

Hölderlin utilizó muchas veces la palabra *sagrado*. Es un verso que dejó inédito dijo: *lo que vi, lo sagrado sea mi palabra*. Heidegger presupone una coma que en el original no existe: “lo que vi, lo sagrado, sea mi palabra”. Blanchot lo cuestionó diciendo que la inexistencia de la coma, lejos de ser algo aleatorio, es esencial al decir del poema. En el primer caso, con la coma, se entiende que se *ve* lo sagrado. Pero ¿acaso es posible ver lo sagrado como si lo sagrado fuese algo, una cosa, que se ve y que después puede ser dicha por la palabra? ¿O se trata, más bien, de una invocación, pues sin la coma debe leerse, con cierto énfasis: ¡lo sagrado sea mi palabra! Lo sagrado *sea*, vale decir que en ese momento aún no lo es y debe llegar a serlo, el poeta debe lograr, y lo desea, que *su palabra sea lo sagrado*, que sea sagrada: el poeta debe asumir la responsabilidad de la palabra: “somos un signo”, *somos palabra*, lo sagrado *es eso*. No la usamos sino que esencialmente somos la palabra. Por esta razón Hölderlin dice que las palabras son el “más peligroso de los bienes”. Ese asumirse palabra de la palabra *es*, sin ser, *lo sagrado*. En otro poema dirá que “en el peligro está lo que salva” (lo salvador); es decir, en el *signo*, en la palabra; pero “salva” si la vivimos sagrada. (Podríamos entender entonces el arte como lo contrafáctico de la estetización técnica mundo). Pero si lo sagrado es la palabra y la palabra es el hombre *ya*, ¿cómo puede ser entonces la palabra lo que salva de su propia pérdida?, o, dicho de otra manera, ¿si perdemos lo sagrado que somos, en qué caemos para que debamos ser salvados? La palabra está en *peligro* de ser desviada (en la constelación del *mal*) de su puro ser-lo-que-es. A su vez la palabra, perdida y salvada y salvadora, ¿de quién o de qué es palabra? Aquí estamos en lo propiamente *sublime*: no hay respuesta porque no hay quien, si lo hubiese sería, como dijimos, una cosa, un “algo” más que *absoluto*, y no hay ni puede haber más-que-absoluto; o: la palabra “absoluto” nombra el *prius* de cualquiera y todas las cosas, de todos los *más*, de todas las excedencias: es más que *hay*, más que *ser* y que *Dios*, más que el poema y el cuadro, porque sin ese *prius* innombrable, no sólo por falta de palabras sino por un esencial exceso, no habría nada (y no existe contradicción sino copertenencia entre el *prius* y el absoluto como *Ser*). Esto nos explica la prohibición bíblica de la idolatría, y ante todo de la suprema idolatría, la de representar, e incluso pensar-nombrar, *lo-sin-*

nombre. A esto se refiere el “no hagáis ídolos”, al Acto puro, al Acto-Acto, sin potencia: el cuadro, el poema, la música, el pensamiento sin pensamiento, la mística, el amor, la piedad... *eso* que es menos que un balbuceo, pero que siempre se ha intentado vanamente nombrar. En el Talmud se dice que en realidad Moisés sólo oyó un simple pasar del viento como en susurro, y que él fue quien lo interpretó haciéndole decir a Dios ese exceso que es decir “Yo soy el que soy”. Y no sólo no deben hacerse ídolos de piedras o metales, sino que fundamentalmente no se lo deben hacer de ideas, de conceptos, de palabras: incluso *decir* “Dios” va infinitamente más allá de lo posible. Hegel afirma, en la *Filosofía de la religión*, que en cierta parte de su “Epístola a los romanos” San Pablo en lugar de decir Dios dice *que*. Y en la Biblia para nombrar a eso que *llamamos* “Dios” sólo hay cuatro consonantes y las palabras Elohim y Adonai=Señor. Un silencio semejante tendríamos que guardar, tal vez, frente al arte en cuanto sagrado, en cuanto misterio que, como sagrado, exige el silencio.

Blanchot afirma que toda la obra de Hölderlin “testimonia la conciencia de una potencia anterior que supera tanto a los dioses como a los hombres”. Eso es lo sagrado. Lo sagrado está en la interioridad del artista en cuanto dice “*mi* palabra” (yo subrayo)... sea lo sagrado; o, sagrado: lo que es el poeta como palabra poética. Para Heidegger también “la palabra es el acontecer de lo sagrado”; lo sagrado, que “está tranquilamente presente como viniendo”, es un don que exige la pasividad de la recepción: “Por eso nunca es representado y captado como un objeto” (diríamos que es lo que posibilita la representación y el objeto, pero que no es ni representación ni objeto). En Hölderlin lo sagrado también es *naturaleza*, en el sentido griego de manifestación, de eclosión sin cosa ; entonces “sea mi palabra lo sagrado” [el manifestarse, en cuanto *phaino*, y su original relación con *physis*, física, naturaleza]; no sólo la palabra que sirve para la comunicación sino la palabra que manifestándose nos hace ser lo que somos, que *celebra* el *hecho* del *hay*; “yo celebro” repite una y otra vez Rilke: la palabra “celebra” la palabra naciente, la que se revela en el infinito y la eternidad como *ahora*, como *ésta* y *aquí*, celebración del hombre, de la palabra igual a hombre, de la palabra toda: balbuceo, grito, quejido, celebración, emergencia, don, la palabra “creadora de todo” dice de nuevo Hölderlin. Por esto el hombre “habita poéticamente en la tierra”, es decir “sagradamente”, en y como esa lengua absoluta que llamamos sagrada; su situación esencial es lo sagrado; “está abrazado” (Hölderlin) y abrasado por el fuego sagrado del habla, abrazado y abrasado a sí mismo por sí mismo.

Lo sagrado, para Blanchot, es lo inmediato que nunca es comunicado pero que es el principio de toda comunicación: la *palabra* (el Espíritu). “Lo sagrado -dice- es el día”, pero no el día que se opone a la noche, “Es el día anterior al día [al día-noche], anterior a sí mismo, es un pre-día, una claridad antes de la claridad...”. Y en este ámbito es donde debe leerse la frase de Hölderlin según la cual “lo que permanece lo fundan los poetas...” en cuanto resguardadores, o vigías. Pero ¿cómo lo sagrado, que es inexpresable y desconocido, puede ser la palabra, que es lo más común de lo dado? Precisamente por ser lo más común de lo dado, lo más próximo de lo próximo, es lo inexpresable y desconocido -lo sagrado-: todo lo expresable y conocido lo es por ella. ¿Cómo hablar de *lo* que habla, cómo conocer *lo* que conoce?: del habla, así como del Ser y del mundo, no se puede hablar; no se puede salir de lo Absoluto para hablar *de* lo Absoluto. A esta cuestión responde Blanchot al decir que “El silencio es el lenguaje auténtico”, en cuanto el lenguaje *no puede hablar*. “Lo sagrado sea mi palabra”, luego el poeta habla, es habla, y, en el sentido anterior, es silencio: *habla como silencio*: muestra, da, el absoluto-del-habla, o lo sagrado. La paradoja es que somos sagrados y simultáneamente debemos acceder a lo sagrado, a esa *intemperie* que ya somos, porque si de alguna manera no lo fuésemos jamás podríamos llegar a serlo, pero que debemos dejar-ser en la epifanía de su ser.

Lo sublime es el arte mismo en su incógnita. Es el límite, lo extremo. Límite que al abrirse, en el lenguaje, en la visión y el oído, impide la clausura. Por eso la imaginación es trascendida en lo más-de-imaginación que es más que toda presencia, lo que da vuelta la presencia y muestra la nada de presencia, que es nada-de-hombre y no nada. La nada-de-hombre posibilita y permite lo humano. Si el hombre fuera totalmente hombre no existiría *hombre*. Hombre es más que hombre en cuanto abierto a ese más. La imaginación es la base y el inicio de lo posible, entre otros, del arte. Según Cassirer lo *sublime* “surge siempre que nos enfrentamos a un objeto que escapa a nuestra capacidad de comprensión”, y agrega que ese hecho constituye “la nota fundamental de lo estético” pues implica “la destrucción de todo límite”. Se trata de una prolongación del enunciado kantiano que considera lo sublime como “una capacidad del espíritu que rebasa toda pauta de los sentidos” en cuanto “facultad suprasensible”. Lyotard, en su ensayo sobre B. Newman, sostiene que para Kant lo *sublime* es “una exposición que no expondría nada”. Mientras que para el mismo B. Newman lo sublime consiste en que “la inminencia de la nada” *suceda*, que tenga lugar algo que anuncia sin anunciarlo que no todo está terminado: “un simple *aquí está*, la ocurrencia más ínfima, en este ‘lugar’”, agregando que “Se me ocurrió la idea de hacer presente al espectador la idea de que ‘el hombre está presente’”, agregando que “La presencia [de esta manera lo

sublime se enlazaría con la idea esencialmente griega de *presencia*] es el instante que interrumpe el caos de la historia y evoca o invoca que *hay* antes de toda significación de lo que hay. Esta es una idea que es lícito llamar mística porque se trata del misterio del ser”, y concluye: “El comienzo es que *hay*, el mundo, *lo que hay*”. La creación no es el acto de alguien, “es lo que sucede”, es, digamos, la total presencia del *hay*, del *hay* que es todo lo que hay y lo que puede haber, al que nada puede significar porque es todo. En este sentido no es posible pensar un otro del *hay*, porque también ese otro sería *hay*. El *hay* no puede reducirse a un concepto o a una cosa. El *hay* (es) lo que sustenta las cosas: hay cosas, pero si retiramos (lo que es imposible) las cosas queda el puro *hay*, pero como *hay* del *hay*, sin ningún concepto.

En su *Discurso de Bremen* Paul Celan afirmó que “en lo más aterrador, a la *intemperie* [es imposible no señalar la palabra ortiziana, como si se tratara de un signo), el poeta avanza hacia el lenguaje, herido de realidad y buscando la realidad”, y luego agrega que “los poemas se dirigen hacia algo... hacia algo *abierto* que puede ser ocupado, hacia un Tú...”; el poema “se dirige a lo abierto, lo vacío, lo libre”, dice también en *El Meridiano*; se dirige a un Tú: “Rodeos de un Tú a un Tú”, y agrega que los poemas son “*camino*s sobre los cuales el lenguaje se vuelve sonoro, son encuentros, caminos de una voz hacia un Tú”. Pero ¿qué o quién es el Tú? ¿Acaso lo “inaccesible” del último Heidegger? ¿Lo “totalmente otro” de Levinas? Pero si es inaccesible y totalmente otro ¿cómo se puede acceder al Tú? ¿Dando rodeos, como el personaje de *La zona*, de Tarkovski? A ese Tú no existe ninguna posibilidad de nombrarlo, salvo como un Tú vacío (sin *qué* y sin *quién*) y a la vez cargado de significación (“un signo somos”). Porque las palabras pertenecen a un orden distinto, como el que separa un poema de una nube; y sin embargo la voz (como la música o la pintura) tiene, podríamos decir metafóricamente, el “designio” de decir *eso*, ese Tú indecible. Uno hace señales hacia no se sabe dónde, ni a quien ni para qué. Es algo similar al acto de ver o de amar: ¿cómo, si nunca nadie hubiese amado, podría hablarse del amor?, si nadie nunca hubiera visto ¿cómo se podría hablar de ver? Utilizamos palabras y creemos que pueden tener la lejana posibilidad de suscitar un destello de *eso*, una simple imagen, una sensación evanescente, pero ¿cómo darles vida y realidad? ¿Cómo pasar del no-ver al ver o de la absoluta mudez de la materia al habla? Es imposible, y no obstante se insiste en lograrlo dando “rodeos” en eso imposible. Digo, por ejemplo, Ser o Dios, y se entienden como meros sonidos de palabras, pero lo que llevan adentro como lo otro o el *más* del aparecer, permanece distante, ajeno. ¿Ajeno? ¿Y si en lugar de ver hacia afuera se tratase de un recorrido interno hacia el Tú y un aparecer afuera y recibir algo de ese Tú, y eso fuera la “obra”? ¿Puede haber una

comprensión extática sin sujeto ni objeto? De lo que no se puede hablar hay que callarse, dijo Wittgenstein, pero al *decirlo* abrió una hiancia esencial, pues habló para decir que no se puede hablar, porque *hay* un i-limitado que excede todo, y nuestro empecinamiento por decir eso-imposible es la “obra”, como si a la imposibilidad absoluta le respondiéramos con nuestra infinita pobreza, el Tú, que nos exige callar y al mismo tiempo despierta en nuestras bocas el roce del sonido que es el habla. ¿Y si el Tú fuese *esto*, el habla, como *más*, de uno y otro?

Es cierto que sólo hay lo que hay. Y esto (¿cómo no pensar en la deriva del “idealismo”?) es el éxtasis, esa suerte de perplejidad ante el descalabro de la razón enfrentada a su propio “abismo”. Extasis significa aquí la intensidad de la quietud sorprendida frente a la intuición del más allá del término. Intuición que no puede concretarse en “cosa” y que, sin embargo, arrasa con el orden normal e inaugura un orden místico y estético como sola realidad-de-realidad. Así lo afirmaron siempre los “artistas” con un decir que no es sólo testimonio sino en lo esencial mostración efectiva, anunciación del *algo* que en la obra se brinda con tanta evidencia que puede no verse, como una iluminación que ciega por intensidad. Van Gogh, en una de sus cartas, sostuvo que “en la pintura hay algo de infinito -no te lo puedo *explicar*”; ¿cómo entender esta frase donde, por una parte, afirma que no se puede “explicar”, y por la otra que “hay” infinito? El infinito no se puede explicar pero existe, y no sólo existe sino que está *en* la presencia material, del cuadro. Luego compara a la pintura con “una música” (algo sin consistencia de cosa, sin mimesis); la pintura una música que lo arrebató “hasta tal punto que me olvidé de comer y de beber...”. A *eso* lo llamo el hay-del-hay, a la no conformidad con el simple hay, a ese “inexplicable” tan poderoso que trasciende las necesidades elementales de la vida produciendo parálisis por ocupación de absoluto. También Bram van Velde habla de la misma “música”; dice que “la pintura es un ojo, un ojo cegado que continúa viendo lo que enceguece” pues “se pinta lo *imposible* de pintar”: el ojo es un ojo ciego, pero continúa viendo; lo que es imposible de pintar se pinta; aquí está la clave: si es ciego es ciego y si es imposible es imposible, esto es lo común, pero sin embargo el pintor dice que el ciego ve (sin dejar de ser ciego), y que se pinta lo imposible (sin dejar de ser imposible). E insiste: “Una tela es siempre muy misteriosa. Es una iluminación. No se la puede explicar. Una tela es una especie de milagro”; milagro precisamente porque siendo imposible *es*; por iluminación hay que entender revelación: en el darse se revela *lo* que hay en el hay, el “algo” “infinito” e “inexplicable”, imposible. A esto lo llama “milagro”, al hecho de que no pueda ser por imposible, y sea por donación. Si lo que hay-hay, entonces no hay milagro; pero si es imposible que haya lo que hay y sin embargo *hay*, a eso lo llamamos “milagro”: el milagro del

arte igual que el milagro del “hombre” y el milagro del “mundo”. Excesos de lo *dado* sin dador. Insiste: “el acto de pintar es inevitable [no depende de voluntad de artista] y perfectamente inexplicable”, de allí que, como consecuencia lógica, diga que “es necesario dejar obrar el no-obrar”, porque si obrara el obrar (se entiende, el obrar consciente, pensado) el “misterio” de la pintura desaparecería, desaparecería la pintura como tal, ya que ésta es “la guardiana del misterio”.

Es la misma problemática que trata Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. Allí afirma que Cézanne “al buscar la profundidad lo que busca es el estallido del ser”, es decir del ser que no está sometido a nada, del Ser-Ser, de ese Ser sin antecedente, que es-sin-ser o que es “más-allá-del-Ser”, y que sin embargo se da en el cuadro o en el poema. Por eso “el cuadro no es el espectáculo de algo sino el espectáculo de nada” (nada de algo); “porque el arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo del afuera, es, en verdad, el ‘grito inarticulado’ del que habla Hermes Trimegisto, semejante ‘a la voz de la luz’” (el poeta o el pintor son quienes permiten que la voz se articule y que *la luz hable*). La pintura -concluye- es “una presentación sin conceptos del ser universal”. Esto enlaza con el mismo rizo de los pintores y nuevamente con la *excedencia* del decir que es lo *sublime*.

Para Rotkho, por ejemplo, “El cuadro debe ser una revelación”; para Newman “La base del acto estético es la idea compleja que conecta con el *misterio* de la vida, del hombre, de la naturaleza...”. Y Montherwell, por su parte, sostiene que “el arte abstracto es una forma de mística”. Las referencias serían interminables, pero se trata de rodear la “cosa misma” y no de referencias. La “cosa misma” es el arte.

Harold Rosenberg supo decir que las manzanas deben desaparecer “para que nada se interponga a la acción de pintar”. De esta manera ignoraba que *nunca* se pintaron manzanas, ni montañas, ni niños, ni últimas cenas, ni Guernicas... No hay representación sino presentación. Si un cuadro pudiese hablar diría las mismas palabras que YHVH ante la requisitoria de Moisés: “soy el que soy”; o: no represento nada. Pero ¿por qué se llama arte a esa *figura*? Por el *plus* que en el arte constituye lo propiamente dado. El arte moderno se encontró así con lo *sublime* que es el *acto* como tal, la palabra como tal, el sonido como tal, la pintura como tal. Pero, y esto es lo que la frase de Rosenberg descuida, *siempre fue así*, siempre se trató de un acto que en lo abierto que es el hombre *donaba*. Donaba Ser, Dios, espíritu, Tú, misterio... simples *nombres* que van *detrás* del acto-del-arte. Y no existe ninguna preceptiva, escuela, estilo, corriente, ya se trate de arte abstracto, de expresionismo, de minimalismo o de instalaciones, que puedan cerrar el

movimiento de creación incesante del “arte”, nada que pueda clausurar ese *plus* que no puede pensarse pero al que debemos tratar de pensar sin el pensamiento del discurso metafísico. Para lo cual es necesario ponernos de acuerdo sobre el significado que le damos a los nombres. No hay “arte” sino pintura, música, poesía; más aun: no hay “pintura” sino este o aquel cuadro, miles de formas diferentes a las que llamamos “pintura”. Por otra parte el llamado “creador” trae a aparición, como lugar-de-aparición que es, formas que hasta el preciso instante en que aparecen son desconocidas. Este hecho bloquea toda prognosis respecto al destino del arte. Algunos pueden decir que la “pintura” ha envejecido o ha muerto (esto potencialmente puede ser o no ser cierto) ¿pero de qué vale afirmarlo si yo me encuentro con la pintura de Capardi o de Afro o de quien sea? Todo es posible, pero la realidad no deja que se manifiesten simultáneamente todas las posibilidades. Se pintan cuadros, se hacen esculturas, móviles, se utilizan alambres, resortes, ladrillos, cenizas, arena...se tiran tarros llenos de pintura sobre la tela o pinceladas (como dice Matisse: “una lluvia azul, o verde, o roja”), o se utiliza el rodillo, o el aerógrafo, o se cavan surcos en la tierra, o se abren zanjas, o se amontonan mesas y ruedas. Utilizando cualquier cosa (Pollock no usaba pinceles sino palos y Miró llegó a pintar con excrementos) puede surgir una “obra” de “arte”, aunque no sepamos con precisión qué queremos decir cuando decimos arte, porque eso, el *hecho*, siempre va delante como una avanzada de y en lo desconocido. El arte como experiencia sin concepto, algo, si se lo pudiera llamar algo, a lo que el concepto no puede agotar. Una “presencia” poderosa, material y espiritual (en última instancia ni material ni espiritual, sino previa), profana y sagrada, todo al unísono, una melodía que nos embarga y nos hace *esto* que de cualquier manera que sea somos. Y cada “obra” recoge la espuma de lo que se hizo y de lo que se hará en el incognoscible movimiento del absoluto. Por eso el concepto va necesariamente detrás, en la tarea de la cosecha: cada obra en su lugar, en su tiempo, naciente, develándose, revelándose, y el hombre, “digo, es un decir”, diciendo *así sea*, aceptando, en la alegría de ser digno de tal epifanía. Sacrílego es querer violentar ese movimiento sometiéndolo a cánones y a retóricas, porque entonces se hiere esencialmente lo *libre* que somos en cuanto libres criaturas *de* lo libre.

El arte entendido como acto esencial de la presencia del hay. Desde el *ser*, donde no existe ni el objeto ni el sujeto, se da el arte como manifestación de presencia del *hay*. El arte presente en carne y hueso: de golpe el absoluto está aquí y ahora, ya estaba pero ahora está, “lo vi llegar” dice Hölderlin. Y a esto lo logra tanto la pintura de un bisonte sobre la piedra como un mural de Miguel Angel o un cuarteto de Bela Bartok o un dibujito “insignificante” de Matisse o un poema de César Vallejo.

El arte no depende de la voluntad ni de la decisión de nadie. Decir “florece porque florece” es un reconocimiento de lo que sucede. Y el trabajo del suceder va más allá de los hombres y tal vez del mundo. En ese trabajo participa *todo*. Por eso tanto el triunfo como el fracaso le pertenecen. Lo que se revela en la obra necesita de uno y otro (recordemos que según Lautreamont “el arte debe ser hecho por todos”), y, principalmente, de la experiencia “fracasada”, porque es la que constituye el suelo donde los “elegidos” pueden ser aptos al don. El éxito creativo es una forma sublimada del fracaso, lo cual quiere decir que no hay éxito sin el intento que fracasa y fracasando se incorpora a la totalidad del arte. Por encima y debajo y a través de los triunfos y de los fracasos se da el impulso creativo de la humanidad que lo constituye y se constituye en el arte como surgir - de allí su seriedad- de *eso*, cuando *eso* y surgimiento de *eso* y *arte* son lo mismo, algo que nace, como todo nacimiento, mediante pruebas, esbozos, intentos, éxitos y fracasos, y sigue, en nosotros, viniendo desde lo sin memoria y yendo a lo desconocido, sin ir y sin venir, en el movimiento extático de la pura presencia.

Por Oscar del Barco.