

JEAN-LUC NANCY

El arte hoy

Selección y prólogo de Daniel Alvaro

Traducción: Carlos Pérez López y Daniel Alvaro

(prometeo)
libros

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 movедizas, 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 querrela, 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

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.