

Jean—Luc Nancy

Arte hoy

[Nota: La traducción no fue revisada todavía para ser publicada en Otra parte, pero me anticipo a enviarla para que puedan leer el texto en español. GS]

Mis agradecimientos a Federico [Ferrari], a la Academia de Brera, la Fundación Stelline y el Centro Cultural Francés, no sólo por invitarme sino también por organizar esta serie de conferencias sobre arte contemporáneo y sobre ciertas preguntas asociadas con el arte contemporáneo, y gracias a ustedes por estar aquí. Como Federico acaba de decir, no me guiaré por un texto escrito de antemano; sólo tengo unas pocas notas porque quiero que este texto mantenga las ventajas de la improvisación que, según mi punto de vista, ayuda a que sea más fácil que se genere un diálogo y una discusión después de la charla. Otra de las ventajas de la improvisación es que vuelve más sencilla la traducción simultánea, con el traductor hemos acordado que si voy demasiado rápido, él me hará una señal y hablaré más lento para que todos puedan entender.

A esta charla la titulé “El arte hoy”, no quise decir “El arte contemporáneo”, precisamente porque “arte contemporáneo” es una frase hecha que, a su manera, pertenece a la historia del arte: como todos sabemos, existieron las eras del impresionismo, del fauvismo, del cubismo, del surrealismo, de las vanguardias, y luego vinieron esos movimientos que están comenzando a formar parte (o no) del arte contemporáneo; por ejemplo, el arte povera en Italia, el hiperrealismo. Y **el arte contemporáneo es también una categoría histórica extraña porque sus fronteras cambian todo el tiempo; en general no se remontan a más de veinte o treinta años atrás, y por lo tanto están continuamente en movimiento.** En relación a esta categoría, puede decirse que algunas obras de arte que se producen hoy en alguna parte del mundo no pertenecen al arte contemporáneo. Si un pintor hace hoy una pintura figurativa con técnicas clásicas, ese cuadro no será arte contemporáneo; le faltará la distinción, los criterios característicos de lo que denominamos “contemporáneo”.

De inmediato surge una pregunta con final abierto: **¿Cómo es posible que en la historia del arte hayamos llegado a adoptar una categoría que no designa ninguna modalidad estética, como las que alguna vez describieron el el**

hiperrealismo, el cubismo o incluso el body art o el land art. sino que simplemente lleve el nombre “contemporáneo”? Y esta categoría ha aparecido en la historia contemporánea del arte y de las categorías para clasificarlo, o al menos en un número de prácticas artísticas que se encuentran esencialmente dentro del campo de las artes plásticas (es posible que la expresión se relacione también con ciertos aspectos de la música o el cine, al menos el cine experimental, pero lo cierto es que se utiliza sobre todo en la esfera de las artes visuales). Y aquí tocamos uno de los aspectos del problema, pues cuando digo “artes plásticas” al referirme al arte contemporáneo, no sé realmente de qué estoy hablando. Las artes plásticas son en principio la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado, la cerámica, pero en un sentido corriente deben además incluir la instalación y lo que ya no se llama happening pero persiste bajo la forma de performance. Así, el término “contemporáneo” es también un término que en cierta forma viola, o al menos tiende a violar, categorías que estéticas o disciplinarias, como “artes plásticas”. Es debido a este conjunto de razones que prefiero decir “el arte hoy”.

¿Dónde se encuentra hoy el arte? ¿Qué está pasando hoy con el arte? Para empezar, la categoría “arte contemporáneo” ha sido creada y se encuentra en uso, lo que inmediatamente desata toda una serie de problemas, pues el arte ha sido siempre contemporáneo con su tiempo. Michelangelo era contemporáneo, Praxiteles era contemporáneo, el pintor de Lascaux era contemporáneo de sus contemporáneos, ¿cómo podría un artista no ser contemporáneo? Solamente, quizás, si trabaja en un estilo de arte determinado. Por ejemplo, si un artista realiza hoy una pintura del estilo de Poussin o Renoir, no será contemporáneo; ni siquiera será contemporáneo de Renoir o Delacroix, no será contemporáneo de nadie sino que estará en alguna etapa de la repetición de formas. Entonces entendemos que todo arte es contemporáneo porque pertenece siempre al ámbito de la creación de formas en el espacio de la contemporaneidad, es decir del presente. Y en este presente nos hace sentir o, ya que estamos hablando sobre artes plásticas, nos hace ver.

El arte, entonces, nos hace sentir. ¿Qué? Cierta formación del mundo contemporáneo, cierta configuración, cierta percepción de nosotros mismos en el mundo. El hombre de Lascaux se presenta ante sí mismo, les presenta a sus contemporáneos la forma de su mundo, Giotto se presenta y les presenta a sus contemporáneos la forma del mundo. ¿Y qué quiere decir “mundo”? Cierta

posibilidad de significado, de circulación del significado. Me estoy refiriendo implícitamente a una definición de Heidegger que dice que el mundo es una totalidad de “significatividades” (Bedeusamkeiten), es decir, de posibilidades de significado; no una totalidad de significados dados sino una totalidad de posibilidades de significado. Entonces, Giotto, Poussin, Delacroix, Picasso, Warhol, presentan y dan forma a cierta posibilidad de circulación del significado, cierta posibilidad de significación. No porque este significado esté basado en significaciones verbales, lo que no sería una atribución del significado (como cuando la filosofía dice a veces --aunque la ideología lo dice con más frecuencia--: “el significado del mundo es el siguiente”, el significado del mundo es una historia que se dirige hacia una humanidad, o el significado del mundo es precisamente abandonar el mundo para ir a otro mundo, o el significado del mundo es que no hay sentido). El significado del que estoy hablando es el significado que el arte define, el significado que permite una circulación de reconocimientos, identificaciones, y sentimientos pero sin fijarlos en una significación final. El arte nunca nos dice “el significado del mundo, el significado de la vida, es este”, ni siquiera cuando el arte estaba completamente imbuido de religión. Por ejemplo, cuando el arte retrataba incesantemente crucifixiones, sepelios, resurrecciones y natividades, el arte le daba forma a algo diferente que la verdad cristiana; de manera similar, lo más notable de todo el arte cristiano es que le da forma a algo distinto del mero cristianismo. En todas las formas de cristianismo basta con recitar el credo que no necesita imágenes ni arte en general. Cuando, esta mañana, Federico me llevó a ver la *Pietà Rondanini* pensé en lo lejos que esta *Pietà* se encuentra del mensaje cristiano. Obviamente toma su material de ese mensaje, pero ¿qué dice?: algo completamente diferente, dice muchas cosas que soy incapaz de expresar; y es más, en el estado en el que se encuentra, ya sea que se deba a la muerte de Miguel Ángel, a un deseo suyo, o a la dificultad que pueda haber tenido para producir la forma de su *Pietà* durante diez años, en realidad esta obra no dice nada, no habla. Lo que hace es hacer que surja una forma en la que se pone en juego cierta posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano y también el gesto del artista mismo.

Entonces si lo que está en juego en el arte es ese surgimiento de formas que ofrecen una posibilidad de mundo, donde el mundo en un sentido ordinario, cotidiano, se limita a significaciones prefabricadas, repetidas indefinidamente,

como las significaciones elementales (vivir, sobrevivir, ganarse el pan, perder la vida lentamente camino a la muerte, hacer o producir esto o aquello, hacer objetos, realizar intercambios, hacer niños, aprender algo, olvidar, etc.), o bien, al contrario, a una ausencia de significado, y en este caso hacia qué se abre el mundo? Hacia otras posibilidades de mundos. Podría decirse que el arte está siempre ahí para abrir el mundo, para abrir el mundo hacia sí mismo, hacia su posibilidad de mundo, hacia su posibilidad de abrir el significado, ya que el significado dado está cerrado. Y es por esta razón que siempre se dice que todo artista tiene un mundo, y hasta podría afirmarse que cada artista es un mundo: Miguel Ángel, Picasso, Cézanne, Brancusi... algo que también podría decirse de muchos otros, como Beethoven, Verdi o Proust. Cada uno de ellos es un mundo, una posibilidad de significación que está cerrada sobre sí misma y al mismo tiempo es capaz de abrir lo posible al abrir la mente, es decir, la sensibilidad de las personas, hacia nuevas posibilidades de formas de las que no tenían consciencia hasta ese momento. Como dice Proust, un escritor da forma a su público, que no existía cuando el escritor empezó a escribir y que recién empieza a existir por efecto de la obra. Como deben saber, cuando Proust empezó a publicar *A la recherche du temps perdu*, así como cuando Caravaggio empezó a pintar, nadie entendía lo que estaban haciendo. Y esta incompreensión se prolongó por bastante tiempo. Cuando Poussin dice que Caravaggio vino al mundo para destruir la pintura, lo dice porque no puede comprenderlo.

Pero regresemos a la pregunta por el arte de hoy y por lo contemporáneo. ¿Qué está pasando con el arte contemporáneo? ¿Cuáles son las formas, las formaciones de formas que el arte hace surgir? Ustedes saben mejor que yo, y quizás esto es más perceptible en Francia que en Italia, que el arte contemporáneo, suscita una enorme disputa sobre el arte: el espacio de significación que genera lo que se conoce como arte contemporáneo es un espacio de contradicción, de discrepancia, por momentos muy violenta, en cuyo centro se encuentra la pregunta por el arte. Pues ustedes bien deben saber que cuando escuchan hablar de arte contemporáneo, muchas personas reaccionan rápidamente diciendo que eso no es arte. (No voy a molestarlos citando obras que ustedes ya deben tener en mente). Por otro lado, esta actitud no es completamente nueva, pero lo que es muy llamativo es que el arte contemporáneo podría definirse como la apertura de una forma que es ante todo una pregunta. Tal vez una pregunta no constituya un mundo

por completo, o quizás forme un mundo en el que la circulación de significado sea sólo una circulación interrogativa y ansiosa, a veces, angustiada; un mundo difícil, un mundo frágil, un mundo inquietante.

¿Cómo podemos, entonces, intentar aprehender este fenómeno? Por ahora, me tienta decir que lo que hay en el centro del arte contemporáneo es precisamente la pregunta por el arte. El arte de hoy, antes que nada, se pregunta: “¿qué es el arte?”, por lo tanto, es un arte que se pregunta por la posibilidad y el deseo de darle una forma al mundo. Hay varias, seguramente muchas obras de arte contemporáneo que plantean específicamente la pregunta por el arte; y no es algo nuevo, es algo que tiene lugar hace ya mucho tiempo. Normalmente se considera—según mi punto de vista, con razón—que esta pregunta se remonta a Duchamp. Ustedes saben bien que el día que Duchamp mostró en Nueva York un mingitorio común y corriente producido en una fábrica al que llamó *Fountain*, llevó a cabo un acto decisivo y muy complejo: declaró “esto es arte”, sobre algo que no tenía nada que ver con ninguna creación de formas artísticas conocida hasta el momento. Sobre esa base, Duchamp solía definir el arte como un “rendezvous”, pero un *rendezvous* en cierto sentido sin *rendezvous*; un encuentro entre el que llaman artista y algo que en un momento dado él o ella elegirán y leerán como una forma: en una ocasión, se trata de un mingitorio; en otra, de una rueda de bicicleta, etc. La pregunta sobre el arte se plantea obviamente como la pregunta por formas para las que no hay forma dada de antemano. Expresado con las palabras y conceptos de Kant: se trata de una pregunta por formas para las que no hay esquemas (como saben Kant llama “esquema” a una imagen no sensible que precede la posibilidad de las imágenes sensibles). Tal vez la tarea del arte de hoy sea la de tener que actuar sin ningún esquema, sin ningún esquematismo. No hay nada que contenga una donación previa, una disposición previa de posibilidades de formas; y me refiero a formas, en un sentido muy general, no sólo hablo de formas visuales, también de formas sonoras, verbales.

¿Cuáles eran antes los esquematismos del arte? Es muy simple, se relaciona con lo que estaba diciendo hace un momento sobre el arte cristiano: la cristiandad, la religión, suministró un gran esquematismo desde el cual existía la posibilidad de crear formas. A partir de los misterios de la religión es posible pintar una crucifixión, una resurrección, una virgen con el niño, etc. Existían también la evocación de la mitología antigua y de los grandes eventos de la historia, con la

política, la gloria de las ciudades y de los príncipes, etc, de fondo.; además de las figuras humanas mismas, el hombre como una figura de significado, como una figura heroica o apasionada, incluso al borde la tragedia, como en *La balsa de Medusa* de Géricault, o el *Guernica* de Picasso. *Guernica* es un cuadro con un significado sorprendente ya que tal vez sea una de las últimas grandes pinturas dentro de lo que, según antiguas clasificaciones, se denominaba pintura histórica. Ustedes deben saber que después de cierto tiempo todo ese conjunto de posibles esquematismos desapareció, incluso el esquematismo del hombre mismo, de las diferentes imágenes del hombre y la humanidad. Esta desaparición de esquemas, de figuras, como posibilidades para crear formas es lo que caracteriza el mundo actual, lo que hace que estemos en un mundo que en cierta forma carece de mundo, un mundo al que le cuesta el significado, donde faltan grandes esquemas, grandes ideas reguladoras, ya sean religiosas, políticas, y por lo tanto estéticas, etc. Así, uno podría empezar por decir que el arte contemporáneo da cuenta del ser, del estado informe del ser.

Es también por esta razón que los artistas contemporáneos con frecuencia se caracterizan a sí mismos como testigos, muchas veces, incluso, dejando de lado por completo la idea de ser artistas. Si en la palabra “artista” resuena la idea de alguien que crea por razones políticas, sociales y económicas, la palabra “creación” se ha vuelto a la vez sospechosa y sobrecargada: como actualmente en Francia, con la defensa de las escuelas de arte que están tan amenazadas, o con la difícil, complicada defensa de las instituciones que aseguran cierta posibilidad de financiamiento o apoyo público al trabajo de los artistas. No hablaré de este tema ahora, a pesar de su importancia, pero podemos retomar este asunto al final de mi exposición. “No soy artista o creador, doy testimonio”, se da testimonio, entonces. Sólo se debe dar cuenta de la imposibilidad de dar forma o de crear significado y el significado que el artista da es un significado prefabricado, claro, sin misterio. Y en este sentido yo, a veces, como les debe pasar a la mayor parte de los integrantes de una sociedad americana y europea, me siento ofendido por algunas obras de arte contemporáneo, y no sólo no digo que no las entiendo, todo lo contrario, muchas veces tengo que decir que las entiendo demasiado. Veo obras que me arrojan un gran bloque de significaciones, obras que me dicen: “acá tienes, esto es guerra”.

Un ejemplo que me viene en mente es el de una artista francesa, Sylvie Blocher que muestra un uniforme de combate, el uniforme camuflado de un

paracaidista, y sobre él, clavada la cabeza de una mujer hecha de cabello, y no estoy seguro si el título de la pieza era *Violación en Bosnia*, o si esta frase estaba incluida como comentario en la obra... como sea, se trataba de una imagen de la purificación étnica que incluía la idea de la violación. No digo que esta obra esté completamente despojada de forma, hay incluso una forma vaga, que es la forma militar, viril, combativa, del uniforme de un paracaidista, pero sin dudas se trata de un ejemplo entre millones de una obra donde **el significado tiene prioridad, entonces, como muchos, me siento incómodo frente a este tipo de trabajos que me ofrecen una sobrecarga de significados.** El significado está completo, lleno, “la violación es una vergüenza, la violación étnica es una vergüenza aún mayor, pues ustedes saben bien cuáles fueron las consecuencias de las violaciones durante la guerra en la ex Yugoslavia.” Sé que en la primera conferencia de esta serie, para hablarles de la obra de arte, Georges Didi-Huberman tomó como ejemplo una escena de duelo de un funeral de la guerra en Yugoslavia en la que un artista trabajando desde una fotografía encontró alguna posibilidad de forma, aunque precisamente estaba presente la cuestión, de la situación original, esa situación de horror e infamia que es la violación. Sí, hay forma en estos trabajos, pero **hay un mensaje que precede a la forma y la domina.**

Entonces, algunos gestos artísticos me producen cierto embarazo y, por momento, incluso los desapruero con énfasis. **Se trata casi exclusivamente de gestos de significación que con frecuencia desean ser gestos políticos, y habría que decir que la idea de un arte político de forma directa e inmediata es de verdad una idea totalmente contemporánea, una idea que está incluso muy lejos de la idea del compromiso del artista.** Una cosa es Picasso como un artista comprometido con los comunistas y otra muy distinta es *Guernica*, que no es para nada una “pintura comunista”. Por otro lado, sabemos que las pinturas comprometidas con el realismo socialista están muy lejos del *Guernica* y, en realidad están muy lejos de ser arte porque son pura significación. Entonces me siento ofendido, y de hecho muy frecuentemente pienso que **en esas obras hay testimonio, y no sólo testimonio sobre el estado del mundo, sino sobre una gran pobreza de posibilidad artística,** una pobreza que no es la pobreza del *arte povera*, aunque este término es muy rico en sugerencias en relación al contexto que era contemporáneo entonces pero que para nosotros ya es un poco histórico; entonces, me siento ofendido y veo que hay muchas razones para volver el arte contemporáneo un campo de batalla. (Me da la

impresión de que esto sucede en Italia mucho menos que en Francia, porque en Francia, si bien últimamente ha disminuido su intensidad, la batalla del arte contemporáneo tiene lugar desde hace diez años, todos los días, continuamente, en los diarios, las revistas, los libros; realmente se trata de una pregunta abierta. Hay condenas feroces, y alardes incluso más fuertes y esa batalla, o disputa, no es del mismo orden que las disputas estéticas, no completamente. No es de la misma naturaleza que las disputas estéticas que han tenido lugar a lo largo de toda la historia del arte, por ejemplo lo que acabo de mencionar de Caravaggio juzgado por Poussin, pero podría decirse lo mismo de los románticos, los impresionistas, los cubistas, etc.). Frente a este panorama, entonces, no habría que dudar en afirmar que efectivamente esa es la situación del arte contemporáneo; no deberíamos equivocarnos y decir: “sí, pero ese es un arte político, un arte testimonial” porque, al afirmar esto, estaríamos olvidando la pregunta “¿qué es arte?” y transformando al arte en alguna clase de producción de significado.

Por otro lado, también pienso que al atravesar esa pobreza, esa contradicción, y esos impasses que, son a veces, no siempre, las obras o los proyectos de arte, hay algo que alimenta nuestro pensamiento, y ese alimento es precisamente la pregunta “¿qué es arte?”. Si al menos acordamos en pensar que cada manifestación de arte contemporáneo es una ocasión para formular la pregunta “¿qué es arte?”, entonces ya estamos modificando levemente la actitud dominante. Es decir, no vamos a juzgar completamente el arte contemporáneo, ya sea a favor o en contra, y así nos distanciamos de la actitud que a veces parece gobernar ciertos eventos artísticos en las bienales, ya sea en Venecia o Lyon, donde en algunas ocasiones tenemos tanta dificultad para discernir qué juicio discriminatorio guió la elección de las obras, o incluso nos preguntamos si en realidad no habrá un principio de no discriminación (un principio que podríamos entender ya que no hay esquemas ni criterios dados).

Pero lo que quiero decir es otra cosa: lo que quiero decir es que todo el tiempo, sin cesar, el arte contemporáneo nos permite dejar de lado la pregunta por el arte, o tal vez nos obliga a dejarla de lado. Y como último tema de esta charla quiero postular la siguiente pregunta: ¿Qué queda del arte a pesar de todo, qué queda de un acto artístico que podemos evaluar o sobrecargar de significaciones y que no abre un mundo sino que simplemente da cuenta de un mundo cerrado, un mundo cerrado sobre sí mismo, un mundo sin ninguna apertura? Al menos dos cosas que son

extremadamente importantes. En primer lugar, queda el gesto, y segundo, no sé cuál es la palabra correcta, podría decir que al final del gesto, queda el signo, pero se trata de un signo que no significa. Entonces el gesto permanece: toda obra de arte implica algo más que un significado, implica un acto, un gesto. Sylvie Blocher cuelga ese uniforme de paracaidista sobre la pared, lo clava de cierta manera, clava una cabeza hecha de cabello sobre él: por supuesto, está el exceso de significación del que hablé, pero también está el gesto del artista.

¿Qué es un gesto? Un gesto no es un movimiento ni el esbozo de una forma. Un gesto, hablando en términos generales, es decir en la vida, es el acompañamiento de una intención, pero un acompañamiento que permanece ajeno a la intención. Cuando hablamos hacemos gestos, exactamente como estoy haciendo ahora. Los italianos son famosos por hacer muchos gestos mientras hablan, mucho más que los franceses. Mientras hablamos hacemos gestos que a veces son expresivos y a veces no: no es posible asociarlos con el significado de las palabras que están acompañando. El gesto es un dinamismo sensible que precede, acompaña o sucede al significado pero es sentido sensible [sens sensible]. Así, si “hola” mientras sonrío, cambio ligeramente el significado de la palabra “hola”, pero sobre todo cambio la sensibilidad, y por consiguiente el significado sensible de la palabra “hola”. Podría decirse entonces que eso es el gesto, algo que tal vez hoy pueda volverse perceptible en tanto un requerimiento mínimo en el arte: el arte es antes que nada una cuestión gestual. Cada vez me siento más afín con la idea de que para nosotros el “nacimiento del arte”--según la expresión que usó Bataille para el título de su libro--, es un gesto sobre las paredes de las cuevas de Lascaux o alguna otra parte (ahora sabemos que hay cuevas más antiguas). ¿Y qué gesto? En un ensayo sobre *El nacimiento del arte* de Bataille, Blanchot piensa sobre este gesto de una manera muy bella. Habla del primer hombre que descubrió el placer de frotar una piedra con otra para provocar una chispa en lugar de usar esa piedra para hacerse un puñal o una navaja; y lo dice con el fin de comparar el gesto del pintor de Lascaux con ese gesto de puro placer (aunque no es simple analizar qué es el puro placer, en todo caso puede decirse que es algo que va más allá de cualquier finalidad).

Pienso que toda la historia del arte y de la reflexión sobre el arte, especialmente desde el momento en que comenzó a haber una reflexión sobre el arte como tal, porque ustedes saben bien que el arte es un concepto muy tardío, un

concepto moderno, no anterior al siglo XVIII, que recibió su primer análisis filosófico esencialmente de Kant. Todas las filosofías del arte, entonces, desde Kant hasta nuestros días, incluyendo a Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Adorno, y nuestros contemporáneos, Derrida, por ejemplo, concuerdan de un modo u otro, en términos similares o diferentes, con que en el arte hay en juego algo como lo que estoy llamando gesto. Entonces pienso que la situación del arte hoy nos permite, o nos fuerza, a prestar atención a este gesto que no es solamente el mínimo del arte, sino tal vez lo esencial. Entonces, al final del gesto (incluso si no hay fin para el gesto, porque el gesto no tiene realmente fin, no se termina como cuando levanto un vaso y ese gesto tiene un final. Deberíamos pensar en el gesto como un modelo para la danza, en esta disciplina artística el gesto es lo central), al final del gesto, decía, en su final sin fin, lo que queda no es solamente un vacío de significado. Hay un signo, pero un signo en el sentido de señal, una señal de algo, un signo en el sentido de una palabra alemana que es intraducible al francés y creo que tampoco se puede traducir al italiano, y que es la palabra “Wink”, que podría traducirse al español como seña, y que designa un gesto como una pequeña señal, como diciendo “hola”, un gesto de comprensión, como un guiño del ojo, pero ¿un gesto de qué? Quizás de reconocimiento, pero no de un significado dado, o establecido. Pienso en esta palabra alemana, “Wink”, porque Heidegger habla de un dios último cuya función total, o más que su función, su completo ser, consiste en “winken”. Pero no voy a entrar ahora en esta problemática de Heidegger, que es una problemática relacionada con la cuestión de dios o de la divinidad. Obviamente existe aquí para mí algo como una convergencia, quizás ad infinitum, entre lo artístico y lo divino, quizás, aunque no sé si habría que usar esta palabra. Pero sin entrar en este tema, simplemente quisiera preguntarme sobre la seña, (wink), ¿señal de qué es la seña que hace el gesto artístico? Es importante decir dos cosas: primero, es una señal hacia el más allá de la obra de arte; una obra de arte nunca está hecha para sí misma, al contrario su existencia como obra de arte, su carácter de obra de arte consiste en señalar hacia su exterior. La idea del arte por el arte es la idea más falsa que existe, igual de falsa que la idea de un arte en pos de la significación ya sea política, religiosa o ética. Tanto la primera como la segunda son ideas equivocadas sobre el arte. Un signo que apunta más allá de la obra en sí misma, eso es lo que constituye la obra de arte, porque una obra técnica está ahí para sí, tiene su propia función, su propia utilidad, carga consigo su finalidad. Una botella, por ejemplo, contiene su finalidad como contendora de líquido, como

instrumento para servir líquidos. Pero si actúo como Duchamp y digo “Esto es una obra de arte”, la botella ya no sirve a ningún propósito, pero tampoco existe para sí misma sino que se vuelve una señal. Y yo diría que una señal contemporánea, es una señal hacia lo siguiente: siempre existe la posibilidad de hacer un mundo, y esta posibilidad nos abre un mundo. Me gusta pensar que cuando se habla de “mundialización” --como decimos los franceses que preferimos este término a la palabra “globalización”--, se está haciendo alusión a la idea y a la posibilidad de un mundo, es decir, a la posibilidad de la circulación de sentido. Si estamos involucrados en la “mundialización” es también porque debemos inventar una forma de mundo, y esto significa una forma de posible circulación de sentido, pero de modo tal que ese sentido no sea capturado por cualquiera; para decirlo brevemente, que no sea transformado en significado.

Terminaré haciendo referencia a una obra contemporánea, y como forma de homenaje a Italia y a un amigo, tomaré el ejemplo de un trabajo de Claudio Parmiggiani. Se trata de un laberinto de vidrio, hecho de grandes láminas de vidrio, que no sé si fue construido sólo una vez, o en diferentes oportunidades; en todo caso, fue construido al menos una vez en Francia, en Fresnoy. Y en este laberinto hecho de gruesas placas de vidrio, el artista regresa para terminar la obra vestido con un traje protector y rompe el vidrio con un gran martillo lo que tiene como resultado trozos de vidrio por todas partes. El lugar se vuelve intransitable, y el espectáculo del trabajo, su fotografía, es puro, puro incluso en el sentido clásico y corriente, pues están esas transparencias repetidas ad infinitum, y al mismo tiempo es bastante inquietante porque el vidrio está roto, los trozos de vidrio cubren el piso y no se puede penetrar el laberinto. Esta obra ilustra la existencia de un gesto. En este ejemplo se trata de un gesto de ruptura, es decir de un gesto violento, de un gesto de destrucción en general y de la destrucción de la transparencia, del significado comunicado. Al mismo tiempo, estamos frente a un signo sin significación, que va más allá de la obra y más allá de la destrucción, pero que tampoco se dirige hacia una nueva construcción, pues no se trata de una afirmación social, política ni ética. Un gesto que es incluso más que un gesto y que a la vez es también un gesto relativo a algo que fue una gran preocupación de la pintura más clásica, a saber, la transparencia del vidrio y el arte de capturarla. Pensemos, por ejemplo, en las innumerables selecciones de vasos, botellas, cristales, que han existido en la historia de la pintura y del conocimiento hasta llegar a Morandi con

sus vasos opacos. Es posible escribir toda una historia del vidrio, de las botellas y de las ventanas. ¿Qué es lo que está en juego en el vidrio? La transparencia y la luminosidad pero también la posibilidad de capturar la luz, de hacerla jugar. Y al hacer jugar la luz sobre el vidrio, a través del vidrio, se está justamente en el proceso de darle forma al mundo, al mundo material, al mundo de la luz, del sol, de las velas y de todas las demás luces. Se está en el proceso de dar una forma, lo que no es otra cosa que un nuevo juego de la luz, no es otra cosa que hacer brillar la luz. Y “hacer brillar la luz” significa en latín pasar de lumen, la luz que se fija sobre las cosas, a lux, la luz original, la luz que ilumina, la luz de *fiat lux*, la luz que se remonta a la creación del mundo. No estoy diciendo que Parmiggiani nos ponga en contacto directo con la creación del mundo, simplemente quiero sugerir que todo gesto artístico se propone algo de ese orden.

Traducción de Cecilia Pavón

Texto de Jean-Luc Nancy, transcripto de la grabación de la charla que dio en la Academia de Brera en Milán, el 22 de marzo de 2006. No fue publicado en francés. Esta conferencia apareció en italiano bajo el nombre “L’arte, oggi” en *Del Contemporáneo* (2007), editada por Federico Ferrari (Milán: Bruno Mondadori). Agradecemos a Jean-Luc Nancy por darnos permiso para reimprimirla aquí.