

GONZALO DIAZ

noviembre

muro sur

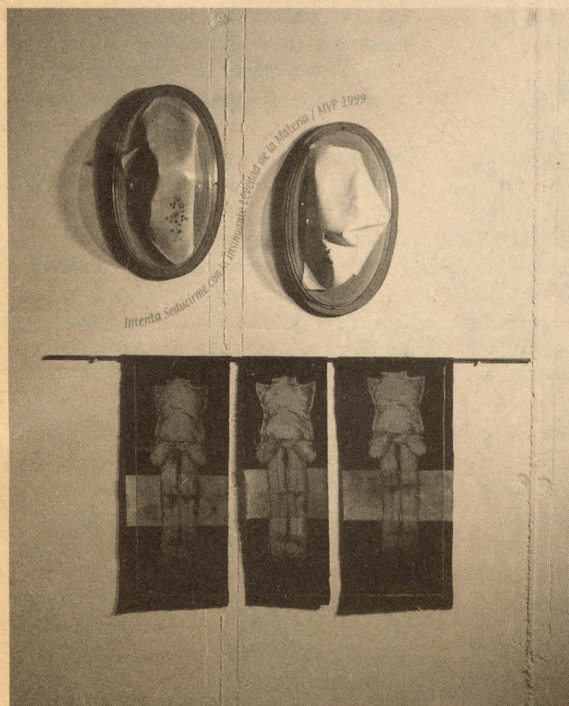
diciembre '99

artes visuales



Al Calor del Pensamiento

Friedrich von Hardenberg



María Victoria Polanco,
Intenta seducirme con la insinuante levedad de la materia
1999, medios mixtos, 80 x 80 cm. aprox.

Muro Sur - Artes Visuales se debe a la necesidad de crear un espacio estable que permita el desarrollo de todas las actividades culturales afines con la producción del arte contemporáneo.

Muro Sur - Artes Visuales se debe a la necesidad de crear un espacio local capaz de albergar un trabajo de arte concentrado en los signos, conflictos, particularidades, disonancia, mixtura y sensibilidad de nuestra identidad cultural.

Muro Sur - Artes Visuales es una invención de artistas contemporáneos que provienen de distintas matrices,

que poseen diversos intereses y propuestas de obra, pero que requieren de un espacio común de discusión, reflexión y crítica.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para propiciar la

conexión y tensión de las diversas manifestaciones y modos de apropiación de los espacios simbólicos, de las nuevas formas de arte que se presentan recientemente bajo la forma de pequeños clanes dispersos en los distintos circuitos de exhibición local.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para superar una carencia al interior del espacio cultural chileno. Esto se refiere al rol desarrollado por las galerías chilenas comerciales con respecto a las artes visuales contemporáneas. Dichas galerías han priorizado aquellos lenguajes que se relacionan con la 'tradición de las bellas artes', postergando las prácticas más experimentales.

Muro Sur - Artes Visuales es una apuesta para desmentir la veracidad del mito referido

al desinterés general del público chileno, aquel conjunto de espectadores para los cuales están formuladas las obras, las preguntas y las respuestas.

Muro Sur - Artes Visuales se propone crear una instancia situada en la intersección de los espacios tradicionales de muestra -los institucionales y los comerciales- acorde con las necesidades del arte contemporáneo, desarrollando un espacio multiforme que cuenta, por un lado, con una galería, y por otro, con proyectos de intervención de espacios públicos y privados.

Muro Sur - Artes Visuales ha sido creado para exhibir el trabajo de pares artistas cuyas obras constituyan un aporte relevante y significativo dentro del proyecto general del desarrollo del arte chileno de vanguardia.

La Ilusión después de la Desilusión

A propósito de *Étant donnés...*

Voluspa Jarpa

1.

Este texto pretende ser una lectura posible de la última obra de Marcel Duchamp -*Étant donnés...*- entendida como la producción artificiosa de una imagen verosímil. Imagen elaborada a partir de un dispositivo objetual que se transforma en la ilusión de un fragmento escénico.

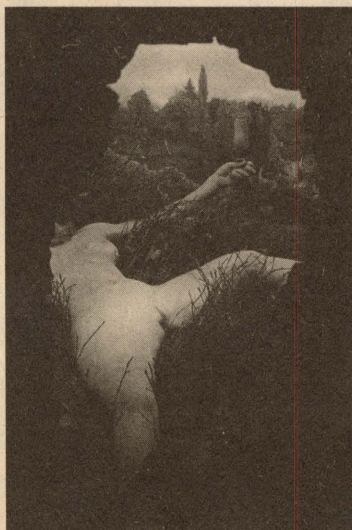
La verosimilitud se percibe en artificios que se presentan como posibles. En la visualidad, aquello que es imaginariamente una posibilidad de constituir realidad. Esto que es una sensación, necesariamente lleva a una segunda etapa, posterior a la ilusión y ésta se traduce en una sensación de realidad ficticia que posteriormente estará marcada por una segunda etapa, derivada de la ilusión, y que consiste en la constatación de la materialidad en cuanto verdad de lo que se ve. Esta es la etapa de la desilusión. Y se manifestará como la dilución de la imagen a partir de la toma de conciencia del artificio de la representación. Luego de esto ya no se estará frente a una imagen sino participando de la construcción de una.

En *Étant donnés...* se asiste a una escena que es de difícil aprehensión instantánea. La ausencia de la captación inmediata se debe a que no existe un solo nudo escénico y hay un aparente desorden, lo que obliga a recorrer la imagen. Esto implica para el espectador una determinada actitud corporal de quietud y un disposición sensorial de contemplación, entendiendo que la contemplación contenida requiere de un cierto estado de suspensión de los juicios y percepciones *a priori*. En esta disposición surge una sospecha. Nada es casual, todo ha sido cuidadosamente dispuesto. La mirada vuelve a recorrer la escena, pero esta

vez para dilucidar la trampa, el artificio y la armazón.

Lo que logra Duchamp es la producción de una imagen que, se instala en el imaginario del que la ve, mediante el juego de la negación de la referencialidad literal y narrativa, obligando al que la percibe a sufrir la experiencia de la obra en la búsqueda de sentido. La obligatoriedad de permanecer en ella, a pesar de la dificultades de sentido, se debe a la seducción y goce que produce esta apariencia. La imposibilidad de cerrar la anécdota sumada a la precisión formal que se transforma en la precisión conceptual es lo que produce la experiencia estética de la obra.

La ejecución, la superficie, el volumen, es lo que le permite presentar la escena en un nivel de apariencia o de apariciones momentáneas y fragmentadas. A través del recorrido visual de la obra, lo que vemos en esta escena aparente, es solamente eso, la apariencia de una escena. En realidad la imposibilidad de asirla como una totalidad se debe al hecho de que ella ha sido



Marcel Duchamp,
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.
(Dados: 1° el salto de agua, 2° el gas de alumbrado).

construida a través de estos pequeños nudos escénicos independientes entre sí, pero desplegados en la representación de un espacio unívoco de coherencia lumínica.

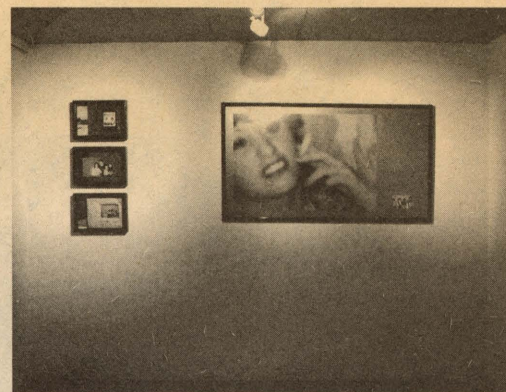
Esto hace imposible no presentir, con mayor o menor grado, de que ciertamente son fragmentos que han sido sumados para crear una imagen verosímil como totalidad escénica. No queda, en el armado, totalmente borrada la fragmentación a la que pertenecen. Ella se manifiesta en la imposibilidad de cerrar semánticamente la obra, y esto no es un error o falta de su autor, sino más bien la claridad conceptual manifiesta en el procedimiento de creación de la imagen verosímil.

En este caso la verosimilitud no está dada solamente por la apariencia realista de la obra sino también por una necesidad erótica del propio espectador que transformará este fragmento de cuerpo en su objeto de deseo, del deseo de observar solo, sin ser visto, aquello que se transforma en una imagen transgresora, y que luego traspasará el imaginario del espectador solitario como decía Duchamp, "son los mirones los que hacen los cuadros".

2.

En 1927, Marcel Duchamp solicita a un carpintero que le construya una puerta en el taller siguiendo sus indicaciones. Esta deberá estar situada en la intersección de dos muros, ocupando una esquina. En ella el carpintero instala la puerta que se ajusta a dos vanos. Uno que comunica con el estudio y otro con el dormitorio. Por lo tanto, cuando la puerta abre el estudio, cierra el dormitorio, y viceversa.

Hago este relato para referirme al papel que tendrá el trabajo de Duchamp en las artes



Rodrigo Merino, sin título
1999, fotografía b/n y color, acero inoxidable, fotocopia y cemento,
210 x 300 cm.

visuales. Me refiero a esta función bisagra de ABRIR y CERRAR espacios de significación de manera simultánea.

La puerta implica una construcción irónica, mediante la elaboración de un objeto ambiguo. Las puertas tiene la función de abrir y cerrar, pero en el despliegue del espacio-tiempo, pueden solamente estar abiertas, cerradas o entreabiertas, y no podrán cumplir simultáneamente ambas funciones opuestas. La obra en este caso, no consiste tan sólo en el objeto material, sino en aquello que queda establecido a partir del mismo: el significado y su extensión simbólica.

Duchamp será el artista que con mayor precisión ampliará los límites formales y conceptuales del arte a principios del siglo. El objeto industrial seriado, de uso común, puede ser considerado arte al ser emplazado en un espacio que lo prive de su funcionalidad. Pero también el gesto de arte o la idea estarán incluidos en estas ampliaciones significativas.

Esto lleva consigo un cambio en los parámetros y cánones artísticos. Duchamp, en muchos de sus escritos se refiere con gran desprecio al goce sensorial y retiniano que producía la pintura, especialmente la impresionista, tanto en el pintor

Del re-sentimiento de la materia

Sergio Rojas

“Con la ironía no ha de bromearse”

F. Schlegel

WIR SUCHEN ÜBERALL DAS UNBEDINGTE UND FINDEN IMMER NUR DINGE

La frase *está* en alemán, yace en otro idioma. Su cuerpo se resiste a disolverse simplemente en la idealidad del sentido.

El sentido de la frase de Novalis plantea el problema de lo uno y lo múltiple del mundo: “Buscamos por doquier *lo incondicionado*, y encontramos siempre *sólo cosas*”. Es decir, la multiplicidad fenoménica de las cosas (la dispersión, la pluralidad y la fragmentación que a la postre vienen a producir la disolución de la totalidad en los detalles, en lo nimio, en lo irrelevante) ha de ser reunida en el origen. “Históricamente —escribe Peter Bürger— la necesidad de totalidad nace con la destrucción de la sociedad tradicional. El individuo burgués, desligado de múltiples ataduras, se encuentra aislado como individuo. La estética idealista (...) puede entenderse como el esfuerzo epocal por superar el aislamiento y la desesperación que de él resulta”.

Se trata, entonces, de pensar las cosas en su esencial remisión al Ser, uno y originario. Sin embargo, la posibilidad de la pregunta misma por lo incondicionado supone el primado del *principio de causalidad*, como principio conforme al cual la explicación de lo fenoménico (esto es, de las cosas en cuanto que aparecen, en cuanto que se presentan al sujeto finito) exige una especie de primera causa incausada, exige, pues, un comienzo para el cual no sea requerida, a la vez, ninguna condición. Hay en todo esto la operación de una cierta lógica *inercial* por la que cabe preguntar.

+ + +

Considero que no es descaminado pensar que algo en la frase de Novalis con la que Díaz trabaja nos da a saber —sin detenernos todavía en la cuestión del sentido— que su horizonte de enunciación es la sensibilidad. En efecto, se trata de un *fragmento* que se encuentra en dos obras del poeta: *Observaciones Misceláneas* y *Granos de Polen* (he tenido a la vista una traducción parcial inédita de los fragmentos realizada por Pablo Oyarzún). Estos títulos refieren el cuerpo escrito del pensamiento en él contenido, sugieren en eso una interesante tensión en la misma escritura, pues se trata de lo que podríamos llamar una escritura desde la sensibilidad o la escritura de un pensamiento sensible. La cerámica, la resistencia eléctrica, el calor e incluso el “alemán” que Díaz *inscribe* sin traducir (al menos sin que la traducción sea parte de la obra misma), no hacen sino *repetir* tal condición (de la repetición como operación propia de la ironía hablaremos más adelante). *Quien ha pensado esto, siente*. Quien ha escrito esto, *desea* pensar.

Entonces, si bien lo que el fragmento “dice” afirma el primado de la razón sobre lo sensible, lo que “hace” es exponer el carácter irreductible de la sensibilidad, no sólo como fatalidad, sino incluso como posibilidad del deseo de razón, en donde lo absoluto es lo por conquistar. No podemos dejar de ver en esto una nota de la especial y poderosa *experiencia de la finitud* que sería propia del romanticismo. En efecto, la demanda de lo incondicionado es la manera en que lo humano experimenta la caducidad de la existencia, la fatal (esto es: inevitable pero también necesaria) aniquilación que las cosas imponen a la existencia humana. Como ocurre, por ejemplo, con el campesino de *El Runenberg*, de Ludwig

WIR SUCHEN
ÜBERALL DAS UNBEDINGTE
UND FINDEN IMMER NUR
DINGE

Tieck: “Sentía yo que todos los seres humanos viven en una mísera situación de ignorancia, y que todos pensarían y sentirían como yo pensaba y sentía [experimentando “lo tedioso y aborrecible de todo cuanto me rodeaba”], si les fuera dado darse cuenta alguna vez de la mezquina situación en que vegetaban”.

En este sentido, lo humano estaría marcado por la “conciencia” de la pérdida, de lo irrecuperable. Ante esta certeza de la aniquilación, el romanticismo encuentra en la *finitud* el verdadero poder de la subjetividad: el poder de la relación como un poder *entrar en relación desde sí* con lo trascendente. El horizonte de sentido de la demanda de lo incondicionado es, pues, la *temporalidad*, dado que es precisamente el devenir incesante de las cosas lo que abruma a la subjetividad individual.

En un mundo cuya facticidad impone siempre el fracaso de no poder recuperarse como *totalidad reunida* (sujeto reconciliado) la única posibilidad es recuperarse más allá de las cosas. “La esperanza de recobrar la unidad perdida —escribe Peter Bürger— sobre el fundamento de una concepción del mundo obligatoria para todos, sólo puede cumplirse al precio de una regresión (...)”. Se trata de “apropiarse” de las condiciones de posibilidad del mundo: afirmación de sí mismo como posibilidad del mundo. Ante la huida de los dioses, el poeta asume la tarea sagrada de mitologizar el mundo y la historia: “Sobre los amplios linajes del hombre —escribe Novalis en los *Himnos de la Noche*— reinaba, hace siglos, con mudo poder, un destino de hierro (...). La tierra era infinita —morada y patria de los dioses (...). Un viejo gigante [Atlas] llevaba en sus hombros el mundo feliz”. Esta cuestión articula entre sí tres constantes del romanticismo: la demanda de lo incondicionado, el proyecto del poema total y la constitución de una subjetividad absoluta. Es precisamente considerando la *poderosa* contradicción cifrada en estos tres aspectos que Hegel sanciona el fin del arte.

+ + +

En las *Lecciones de Estética* Hegel desarrolla, a diferencia de la estética kantiana, una estética de contenido. “El contenido —escribe Hegel— es lo decisivo en toda obra humana, también en el arte”. Esta determinación con-

forme al contenido modifica radicalmente la relación del arte con la historia, pues lo que hace es precisamente historizar la producción artística. La consecuencia de esto es que tal *conformidad a fin* del arte dispone de antemano para éste el camino que habrá de seguir hacia el agotamiento de tal producción. El contenido del arte es para Hegel *lo divino*. Pero no se trata de lo divino como “tema” pre-establecido de la producción artística, sino que tal divinidad es precisamente lo por objetivar. ¿Cómo puede lo divino ser asunto del arte dada la particularidad de la obra en cada caso? Este es el problema. “La obra de arte —escribe Hegel— no debe presentarle [a] la intuición un contenido en su universalidad como tal, sino esta universalidad sin más individualizada, sensiblemente particularizada. Si la obra de arte no parte de este principio, sino que pone de relieve la universalidad con el fin de la enseñanza abstracta [es decir, si tiene su origen simplemente en un *concepto* del artista y no en una *Idea* de la humanidad], entonces lo figurativo y sensible es sólo un adorno exterior y superfluo, y la obra de arte algo roto en sí mismo y donde forma y contenido ya no aparecen como concrescencias entre sí”. La sensibilización de lo universal es la forma necesaria en que el hombre toma conciencia de aquello que lo determina, y de este modo supera la oposición

entre lo sensible y lo universal. La obra viene a ser como la “encarnación de la idea”, con lo cual tiene lugar una cierta plenitud en medio de lo sensible. Entonces, no cabría en sentido estricto decir que la obra “significa” una idea, sino que ella es la instantánea remisión a lo Universal. La obra es, para decirlo de alguna manera, el acceso sensible a lo suprasensible. Ahora bien, si la relación ha de ser pensada como objetivación y no como tematización, entonces el arte en su quehacer existe en relación a su fin (a su término), en una tarea que habrá de consumarse en determinado momento.

“El espíritu —escribe Hegel— sólo se ocupa de los objetos en la medida en que en éstos hay algo de secreto, no revelado. Este es el caso mientras el material es todavía idéntico con nosotros”. El artista no se pregunta “¿qué hacer?”. La producción artística no nace de esa conciencia soberana y autárquica del artista, pues es precisamente esa conciencia la que debe ser conquistada, trayendo a la presencia aquellas opacidades que *en* la conciencia misma la diferencian de sí, de manera que sabe de sí misma como de algo *pendiente*. La individualidad como afán romántico estará en el trascender el secreto, consumada su revelación. Es aquí en donde encontramos la necesidad que prima en la producción del arte. El espíritu se quiere reconciliado consigo mismo. El espíritu —escribe Hegel— “tiene como principio la adecuación de sí consigo, la unidad de su concepto y su realidad”. El arte es precisamente la realización de ese concepto. Dicho concepto es el de la infinitud y la libertad, pero el espíritu quiere gozar de ellas, *hacer* la experiencia. “El verdadero contenido de lo romántico —dice Hegel— es la *interioridad absoluta*”. Ningún “tema” ni objeto pre-dado puede satisfacer esa verdad, pues ésta consiste sólo en la autonomía absoluta, y entonces el espíritu se despliega en su quehacer como “ne-

ÜBERALL ESTE UND FIN NUR DINGE

gatividad absoluta de todo lo particular". No hay relación de igual a igual con la naturaleza: el espíritu devora toda "exterioridad recíproca". Entonces, la progresiva realización de lo Absoluto viene a ser en el romanticismo pura *idealización*. Ocurre como si lo Absoluto fuese ahora la subjetividad que *en el individuo* aspira a lo universal, como en un deseo de salvación de la materia.

El arte romántico, como reconciliación de la subjetividad consigo misma, hace de la realidad sólo el *medium* de este movimiento. Escribe Dino Formaggio: "lo que Hegel lee en el arte de sus días y en el futuro del arte es la cada vez más absoluta relativización de los contenidos y las formas, por lo cual (...) se convierte verdadera "cosa del pasado" la pía ilusión del valor absoluto y consagrado de algún objeto o tema de arte con relación a algún sistema formal prefijado". Es decir, la obra de arte llegaría a ser, cada vez más, una cosa. Pero entonces, podría decirse que precisamente de esta especie de *gravedad immanente* sabe la obra de Díaz. No cabe duda de que en el origen de este trabajo hay una radical *seducción por la materia*. Se trata, acaso, del pathos romántico con un sentido invertido: la patética de lo material y de la finitud que exige las mayores sublimaciones, tiene lugar en la obra de Díaz como remisión a la densidad inalcanzable de las cosas. Díaz y Novalis como las dos caras de una misma cosa. Así, cuando Díaz titula esta obra con la frase *Al Calor del Pensamiento*, lo que hace es tornar irreductible la materialidad del *medium*. Pues tal título no sólo se lee, sino que también, y ante todo (dado "el alemán"), se siente, como *al calor de una cosa*.

+ + +

En el marco de la ciencia experimental moderna, el acceso metafísico a lo incondicionado exige franquear el límite de lo dado sensiblemente (por definición plural y contingente) y, en consecuencia, trascender el orden mismo de los fenómenos. En efecto, el orden fenoménico en el universo moderno newtoniano es un orden de apariencias, en cuanto que lo que las leyes explican, transformando en dominio, son las *relaciones entre los fenómenos*, constituyendo de esta manera una totalidad inmanente e "internamente" regulada, como un mecanismo sin interior. El mismo Newton define a la entonces denominada Filosofía de la Naturaleza como "ciencia de las apariencias". En sus *Principia Mathematica*, Newton se propone enunciar el número reducido de principios (causas) que rigen el movimiento. El Universo así secularizado queda, por decirlo de alguna manera, "desfondado" (la crítica posterior del romanticismo a la ciencia newtoniana es en este punto, como se sabe, radical). Newton es consciente de ello cuando señala que resulta imposible responder desde esta ciencia a la pregunta por la Causa de las causas (la causa incausada, la *condición incondicionada* de todas las

condiciones), cuestión de la que, sin embargo, depende *el sentido* mismo de la vida humana. Es decir, si el Universo (digamos, su existencia) ha de tener sentido, es necesario que el sentido mismo sea la causa de la existencia y de su destrucción. Como escribe Poe en *Eureka* (delirante poema "de" filosofía de la naturaleza, con el que su autor creía superar la física de Newton): "En la unidad original del primer ser reside la causa de todos los seres, junto con el germen de su aniquilación inevitable".

+ + +

La búsqueda de lo incondicionado es, pues, la búsqueda de un sentido trascendente. Sin embargo, las condi-

ciones mismas de la búsqueda, quiero decir de su orientación, determinan a una tal búsqueda como imposible de llegar a término. Ocurre como si fuese propio del sentido de la búsqueda el haberse dejado desorientar por sus condiciones pre-dadas; como si hubiese ya en esa búsqueda una suerte de disponibilidad, disponibilidad que la frase de Novalis expone. Como si la escritura misma de la frase, su inscripción, fuese el testimonio de algo, como si la forma de la frase se debiese a una lógica inercial cuyo absurdo ella misma demanda resolver.

La búsqueda de lo incondicionado obedece a una motivación y a una exigencia que sólo puede explicarse por la naturaleza o modo de ser del que busca. En este sentido, podría decirse que para el que busca no es suficiente el *orden* para que exista el mundo, sino que es necesario además que ese orden tenga *sentido*. Dicho de otra manera: es necesario que ese orden sea conformador de una *subjetividad posible*. El reclamo de lo incondicionado es, pues, la exigencia de un mundo habitable y expresa, por lo tanto, la sospecha de que este en el que vivimos no es todavía un mundo. Así, la búsqueda de lo incondicionado viene a corresponder en último término a una suerte de exigencia moral. *Al Calor del Pensamiento* opera a partir de estas mismas condiciones para exhibir la insuficiencia del sujeto, mas no con respecto a la desmesurada exigencia de lo Ideal, sino de la materia. Podría decirse que ésta es una cuestión presente en varias de las obras de Díaz: el escepticismo, la lógica sin solución de las prótesis (articuladas como prótesis de prótesis), la ironía, la limpia desnudez de los artificios, etc., corresponden al afán de producción de *un sujeto cuya medida es la materia*.

Lo incondicionado, como aquella causa originaria que trasciende el orden de lo sensible, sólo puede ser *asunto del pensamiento*. Esto significa que lo buscado sólo puede ser accesible al pensamiento *en* el pensamiento. Entonces, el pensamiento no sólo como capacidad o facultad, sino

también como lugar; en suma: como interioridad. Así, la pregunta por el *sentido de la búsqueda* de lo incondicionado (como sentido de la búsqueda del sentido), es la pregunta por el *sentido de la interioridad*.

+ + +

Cabe pensar en la interioridad como un "lugar" (relación a sí) que se constituye como *distancia*. Pero no se trata sólo de la distancia como "lejanía", sino de la distancia como mediación. Algo así como una relación con las cosas a distancia de las cosas, o como una *relación no cósmica con las cosas*. He aquí el oído como órgano de la distancia, porque su asunto es la apariencia. Schiller es uno de los autores en los que encontramos desarrollada una estética de la apariencia como estética de la distancia. En efecto, sostiene Schiller en las *Cartas para la educación estética del hombre*, "mientras el hombre, en su primer estadio físico, se limita a recibir en forma pasiva el mundo de los sentidos; mientras sólo *siente*, está identificado con el mundo y, porque él mismo es simplemente mundo, no existe todavía para él ningún mundo". El hombre, alterado, extrañado y fuera de sí por la realidad de las cosas "no encuentra reposo en ninguna parte". Se trata del padecimiento del carácter instantáneo de la materia que convulsiona los sentidos, en el descampado de una facticidad sin mundo. Todo ocurre como si la tormenta de la sensibilidad fuese inaccesible a las facultades subjetivas o como si éstas estuviesen destinadas precisamente sólo a lo suprasensible.

Es en la contemplación reflexiva que el mundo es puesto en la distancia y el hombre siente la diferencia. Así, en la reflexión, el mundo "relegado a la lejanía" debilita su gravedad, su pesantez sensible. En la lejanía ha acontecido la mediación que lo humano mismo ha de ser: *el hombre es la distancia*. "Sabemos —escribe Schiller— que la razón se da a conocer en el hombre mediante la demanda de lo absoluto (lo necesario y basado en sí mismo), demanda que, como no puede ser satisfecha en ningún estado particular de su vida física, le obliga a abandonar por completo lo físico y a elevarse, de una realidad limitada, a las ideas". Ahora bien, la *interioridad reflexiva* es el acontecimiento a partir de lo cual hay mundo; esto es, llega a existir un mundo *para* el hombre. La idea de libertad como diferencia y distancia con respecto a lo material (a la realidad de las cosas que "es obra de las cosas") y a la tormenta de los sentidos, exige pensar la relación entre interioridad y *mediación*. Se trataría de una suerte de relación no real con lo real. "La misma naturaleza —escribe Schiller— es la que eleva al hombre de la realidad a la apariencia, al dotarlo de dos sentidos que lo llevan al conocimiento de lo real, únicamente a través de la apariencia. En la vista y en el oído, la materia apremiante ha sido ya rechazada de los sentidos; se aleja de nosotros el objeto que tocamos directamente en los sentidos animales". Se encontraría, pues, en la misma sensibilidad, la posibilidad de diferenciar y separar apariencia y realidad; separación idealista en la que se juega la autonomía constitutiva de la interioridad, como *relación subjetiva* con las cosas: "el objeto del tacto es una fuerza que sufrimos; el objeto de los ojos y del oído es una forma que creamos". En consecuencia, no se trata de la soberanía como dominio técnico sobre lo real, sino más bien como *relación con la totalidad*, como siendo ésta precisamente una obra humana. En la vista y en el oído estaría reservada para el hombre la *relación a la totalidad*. Cabe oponer entonces al padecimiento puntual de los "sentidos animales", el horizonte en

principio ilimitado de realidad que se ofrece a los sentidos superiores. La abstención de realidad que se pone en operación con la contemplación de la apariencia, significa el verdadero despertar de la subjetividad, para *querer más que lo real*, desmarcándose de los límites de lo real o, mejor dicho, franqueando la pesada realidad de los límites; "una revolución total de su modo de sensación, sin la que no encontraría siquiera el camino del ideal".

+ + +

La obra de Díaz exhibe abierto el "órgano de la distancia". La oreja... el tímpano, límite, frontera permeable, lugar indecible de la diferencia interior / exterior. Díaz expone el cuerpo del órgano auricular lo que, "leído" desde el título de la obra, significa *la cosa que es la interioridad como conducto*. No hay interior simplemente, sino interior abierto, sólo hay cuerpo a partir del corte y *como* corte. El oído, precisamente como aquello que hace posible una relación no cósmica con las cosas es, ello mismo, una cosa (una cosa compleja, una *cosa organizada*). Una cosa que siente (Perniola). Sin embargo, que siente *para*

otro. Pues, en efecto, la subjetividad idealista no es en sí misma un oído, porque no oye "cosas oídas", sino cosas; no sabe del oído, no sabe de su membrana, no sabe, pues, de su finitud. Ilusión de una especie de sentido no corpóreo, como una sensibilidad sin cuerpo. Sensibilidad del pensamiento. Así, los órganos de la distancia son *órganos del pensamiento*.

Al calor del pensamiento. La frase se parodia a sí misma (y hasta puede simular repetirse en "el alemán"). ¿Quién escribe esa frase? Lo buscamos por doquier, pero sólo encontramos órganos. ¿Quién podría leer esa frase, sin órganos?

La frase está "en alemán". ¿Qué es lo que está "en alemán"? ¿Acaso el sentido? Las preguntas acerca de lo que dice y lo que significa interrogan por asuntos diferentes. ¿Se trata de una obra —la de Díaz— que se lee o que se ve? Pero, si se la lee, entonces se la escucha interiormente. Y por lo tanto la obra vendría a ser una especie de disección del espectador. Algo así como abrir un ojo y encontrar un oído. *El oído como órgano del ojo.* Entonces, buscamos por doquier un vidente y encontramos sólo auditores. Saber de oídas. Ironía romántica de la estética romántica. Puesta en escena de las "frases para el bronce"; es decir, aquellas frases cuyo sentido *sublime* las destina a transformarse en cosas, plenas de gravedad material.

+ + +

A la posibilidad de pensar como relación a sí, le sigue la posibilidad de inspeccionarse a sí. Saber de sí como de una cosa que piensa. Huella imborrable del *cogito* cartesiano. Descartes no sólo inaugura filosóficamente el campo de la subjetividad como la región trascendental en donde se articulan la unidad del sujeto y la unidad del mundo, sino que además inscribe a la re-flexión (que en un primer momento es el disciplinado ejercicio de auto-inspección que sirve a la subjetividad para entrar en relación con el sujeto) como la vida misma de la subjetividad. La subjetividad queda constituida internamente como *retorno a sí*. ¿Qué clase de "subjetividad" es ésta que yace como disponible para un examen (filosófico, médico, judicial, etc.) interminable?

El cuerpo como corte: la anatomía como saber acerca del interior del cuerpo. Pero, ¿es que en verdad "tiene" el cuerpo un *interior*? Bien podría pensarse que el cuerpo es sólo interior, entrañas; el cuerpo como una suerte de lleno orgánico que se agita bajo la piel. Sin embargo, el cuerpo es también sensibilidad, es decir, límite o más bien, frontera; membrana, *relación* (la finitud como posibilidad). Entonces, no es nunca del todo interioridad ni exterioridad. Acaso pueda pensárselo como un *conducto*. ¿Qué es lo que "comunica" dicho conducto? Tal vez el sentido sea sólo un efecto de la materia relacionándose consigo misma, re-sintiéndose.

+ + +

Es necesario aquí volver a considerar el sentido de la frase de Novalis, esto es, *el sentido de la demanda de sentido*. Decíamos que la demanda de lo incondicionado tiene fundamentalmente un sentido moral, pues ha de leerse en una relación de trascendencia con respecto a lo fenoménico. Entonces, quien busca lo absoluto ya ha encontrado algo, pero no se ha encontrado a sí mismo. En efecto, si la legalidad de una totalidad universalmente condicionada es la regularidad y aquietamiento de las apariencias, lo incondicionado sería en último término el aquietamiento de la búsqueda misma. La búsqueda de lo incondicionado persigue el *aquietamiento de la interioridad*. Entonces, "buscamos por doquier lo incondicionado" significa: buscamos por doquier dejar de buscar (aniquilación de la subjetividad, pues ¿qué sería encontrar lo incondicionado?). Se trata sin embargo de un deseo que ningún objeto puede satisfacer. Acaso porque ese "objeto absoluto" es la subjetividad misma.

En las *Cartas sobre el paisaje*, Carl Gustav Carus escribe: "aquello que nos brinda esa liberación y elevación de que gozamos al disfrutar la belleza del paisaje no es tanto la pérdida de nuestro yo en la vida de la Naturaleza como el hecho de que nuestra posición en ese mismo mundo se torne verdaderamente clara y visible". La belleza en la estética idealista es pues aquello en virtud de lo cual la subjetividad *se siente a sí misma*. Esto significa que ella es sujeto y objeto a la vez, encontrándose así diferenciada y reconciliada. En el paisaje la subjetividad retorna a sí

desde la multiplicidad del mundo. "Sólo puede haber una verdad —escribe Carus—; pues a todo cuanto sentimos y pensamos, a todo lo que es y lo que somos, subyace una unidad eterna, superior, infinita. Lo que nos brinda esa firme convicción (...) es lo hondo, lo más íntimo de la conciencia, que no puede ser explicada o probada ella misma". Entonces, la unidad en el paisaje sólo puede "experimentarse" como remisión a un principio de articulación total como posibilidad de que lo múltiple haya devenido *mundo*. La relación con la naturaleza como totalidad sólo es posible para un ser que pueda *entrar en relación con la totalidad*, siéndola y no-siéndola a la vez. Es precisamente esta relación la que tiene lugar como retorno a sí. La subjetividad como un *sentirse* sentir. Ahora bien, cuando Carus se refiere a la "unidad eterna, superior e infinita" de la subjetividad como "lo más hondo, lo más íntimo de la conciencia", la interioridad misma quedaría determinada como ese más. En consecuencia, si como decíamos recién, la auto-afección de la subjetividad en el paisaje es el sentimiento de un retorno a sí, se trataría de un *retorno él mismo infinito*. No es extraño entonces el que Carus escriba que en el arte el ser humano "siente en sí mismo a Dios".

Con respecto a esto, la obra de Díaz puede ser pensada como un trabajo "contra" el deseo de profundidad. Sin embargo el ejercicio crítico de Díaz, rigurosamente sostenido y administrado, sólo puede prosperar apelando y excitando ese mismo deseo. De modo que todo deseo de profundidad (como deseo de interioridad) termina siempre *afuera*, arrojado en medio de las cosas.

+ + +

Se trataría acaso del deseo de pensar, pero ahora, *al abrigo del pensamiento*, llevado a su límite, como deseo de pensar el deseo. Esta cuestión permanece de alguna manera en el ámbito problemático del romanticismo y la cuestión de la reflexividad, en general referida a la subjetividad y, en particular, referida al arte. En este sentido, podría considerarse, por ejemplo, la poética romántica de E.A. Poe como una investigación estética acerca de las posibilidades humanas de acceder lo absoluto, a la vez que una exploración de los límites de la mente humana. Así, ciertos motivos recurrentes, como el delirio, el terror y la tristeza melancólica, comportarían una peculiar trabazón entre *racionalidad* y *sensibilidad*. En efecto, encontramos en Poe esa indiferencia con respecto a lo cotidiano, a lo pedestre, a lo familiar, a la nimia regularidad de las cosas, que caracterizaría al romanticismo en general. Sin embargo, se trata de una indiferencia que tiene lugar a partir de una suerte de *hipersensibilización de la subjetividad* que, de esa manera, presiente el acceso al fondo del mundo. Piénsese, por ejemplo, en *El corazón delator* de Poe: "Es verdad. Nervioso, muy, muy nervioso, lo he sido y lo soy; pero ¿por qué dirán que estoy loco? El mal ha agudizado mis sentidos, no los ha destruido ni los ha entorpecido. Sobre todo tenía un oído muy fino. Oía todas las cosas del cielo y de la tierra, y además muchas del infierno. Así es que ¿cómo voy a estar loco?". ¿Qué clase de sensibilidad es ésta? Pues la hipersensibilidad en este caso no significa una particular agudeza referida al uso habitual de los sentidos, sino más bien una transformación, como una potenciación de la subjetividad en el pre-sentimiento de lo inhabitual, de lo impresentable. Esta hipersensibilidad funda de alguna manera el quehacer de la imaginación poética y, consecuentemente, el de la *autonomía* estética.

La propuesta visual de Díaz exhibe, casi como de inmediato, un viso de ironía (cuestión como ya sabemos, esencial al romanticismo). Es decir, el espectador sabe que no puede leer al pie de la letra o, mejor dicho, sabe de antemano que leer es precisamente no leer al pie de la letra. Tal vez lo sabe demasiado. Todo el "aparataje" de la frase (el alemán, la cerámica, la resistencia eléctrica, la tradición) contamina con su artificialidad no a la "oreja", sino a la relación entre el sentido de la frase y el aparato auricular ("audífono"). Podría pensarse: sin el oído no podríamos escuchar (a) las cosas. Entonces, el oído es el poder

a la vez que la marca de una cierta finitud. El oído como prótesis "natural". La interioridad del sujeto no oye, *en la interioridad* no se escucha. En la interioridad nada acontece, nada se relaciona con nada. Es necesario el mundo para saber de sí; es necesario que algo dé que pensar para que la subjetividad tenga lugar "al abrigo del pensamiento". Este es el sentido más inmediato que recibe el título de la obra de Díaz. Sin embargo, dice otra cosa o, más bien, dice calor y *hace* calor, su *cuerpo* produce calor. Acaso no demasiado, de lo contrario sería difícil pensar, ese pensamiento tocaría la cosa que somos. Hipersensibilidad, mas no romántica. Paradojas de la interioridad.

Pero también podría pensarse: sin el oído las cosas mismas no serían escuchables, acaso ni siquiera emitirían ruido alguno. Es el oído el que arranca ruido a las cosas, para que sean sonido (así como el ojo las hace aparecer en la apariencia visible), para que sean susceptibles de traducción a sentido, para que ingresen en el ámbito de la *significabilidad*. Esta es precisamente la cuestión paradójica que el fragmento de Novalis *contiene* y que la obra de Díaz repite y expone; es decir, repitiéndola, la expone. Tal es la operación irónica. Para que las cosas ingresen en el ámbito de la significabilidad (para que *puedan* tener algún significado o incluso no tenerlo) es necesario su ingreso en la sensibilidad, de tal manera que la subjetividad sea afectada por la *apariencia* de las cosas (afectada, pues, por lo que ella misma hace con las cosas). "De modo puramente formalista —escribe Beda Alleman sobre la ironía romántica— la ironía literaria podría definirse como una manera de hablar, en la que se presenta una diferencia entre lo dicho literalmente y lo propiamente dado a entender". Que la ironía sea ante todo una manera de *hablar* y no una forma de pensar o un "punto de vista", señala en cierto sentido la materialidad de la operación. La ironía es algo que *se hace*. En efecto, queda suficientemente claro que Díaz no se sirve simplemente de la ironía romántica (de hecho Novalis es probablemente el menos

irónico de los románticos, el más grave), sino que le hace algo a ella. Acaso el asunto nuclear hacia el que se dirige la ironía de Díaz sea el esteticismo que disimula el *trabajo* tanto de producción como de recepción de sentido, entendido como trabajo político; dicho de otra manera: la voluntad de *pensar sin cuerpo*.

Es con respecto a este punto que arte y filosofía se encuentran, para ponerse en riesgo y confundirse.

+ + +

La voluntad de pensar como voluntad de sistema, se articula y consolida con respecto a una alteridad a la que en cierto modo excluye, mas no por inadvertencia, sino, al contrario, por ser ella el padecimiento a partir de lo cual se encarga *el pensamiento* la relación con la alteridad. La tarea de pensar la relación ha determinado, pues, que el pensamiento mismo sea la relación. Escribe Derrida en *Timpano*: "Era preciso que *su propio límite* [al discurso filosófico] no le fuera extraño. Se ha apropiado, pues, del concepto, ha creído dominar el margen de su volumen y pensar su otro./ La filosofía siempre se ha atenido a esto:

pensar su otro (...)" Algo queda, entonces, fuera del pensamiento, pero queda precisamente como lo que provoca su urgencia y la posibilidad de su emergencia. Lo otro que el pensamiento ha devenido *su* otro y de este modo ha quedado ya subsumido en la economía general del logos. Si el pensamiento filosófico (pensamiento del pensamiento) se

despliega a partir de un límite con lo otro y como siendo precisamente la producción de ese límite, ello se ha debido no simplemente al esfuerzo por protegerse de lo otro, sino a la necesidad de entrar en lo otro, de *entrar en relación con otro*, con aquello incluso en donde el pensamiento "todavía" no existe.

+ + +

Entonces, ¿qué es lo incondicionado? ¿Qué se busca con ello? Un sentido, un ruido, una cosa, una oreja, una voz, una cifra, una inscripción, una frase. Encontramos siempre sólo cosas, cierto, pero nunca son suficientes. ¿Acaso buscamos algo que no podamos escribir, algo que tampoco esté escrito? Encontramos por doquier sólo frases incompletas.