



Acerca de la Naturaleza de la Obra de Arte

Freddy Sosa

Salvo el arte, la mística, la ética, y la limitada serie de sus sinónimos, el mundo, incluida la metafísica, es conceptual. La metafísica es esa pasión por abordar desde el discurso conceptual lo que en definitiva es inabordable mediante conceptos, es conceptual, de modo que, contra lo que pensaba Nietzsche, el arte no puede ser una actividad metafísica porque la metafísica es conceptual y el arte no. La obra de arte no es conmensurable con el pensamiento conceptual, y esto nos conduce y nos obliga al silencio. No a un silencio absoluto, desde luego. Nos obliga a un silencio conceptual. El esfuerzo por romper ese silencio no es una pasión inútil sino, todo lo contrario, una pasión muy fructífera; no porque empuje el límite entre lo decible y lo inefable cada vez más allá sino porque nos permite descubrir que, entre lo que se puede decir y lo que no, hay un espacio del lado de lo expresable que permanece oscuro pudiendo estar un poco más iluminado, incluso si no movemos con ello para nada el límite de lo indecible. Esto último justifica los esfuerzos por hablar de arte sin arte, esto es, por usar el lenguaje para acercarse a la obra de arte sin pretender con ello hacer poesía. Admitida esta inconmensurabilidad, y sentado que nos movemos dentro de lo decible, el siguiente paso puede ser evitar el absurdo de señalar una inconmensurabilidad fuera del mundo.

Si la inconmensurabilidad fuera ajena al mundo no podríamos tener noticias de una trascendencia tal y nos sería enteramente indiferente. ¿Por qué la obra de arte tiene sentido para nosotros siendo, como es, inconmensurable? El hecho incontestable de que existe un objeto en el mundo que nos separa del mundo y que nos proporciona un gozo no sensitivo indica que aquello a lo que va dirigido tal hecho, que de entrada podemos colocar en el objeto mismo o exterior a él, no nos puede ser indiferente y ha de haber, por tanto, una esfera que manteniendo la inconmensurabilidad enmarque obra y mundo. El nombre que le demos a esa esfera no es tan importante como la constatación de que, en pura lógica conceptual, esa esfera debe existir o no habría experiencia estética. Una vez puestos a darle un nombre, el mismo concepto de *mundo* nos resulta adecuado. Por una parte no es ajeno al problema que soluciona, y por otra no se opone a la afirmación de que aquella esfera común es la razón. Abre la posibilidad de que el límite no sea la razón sino el concepto y de que lo trascendente no sea lo ajeno a este mundo sino lo aconceptual. En suma, permite admitir la existencia de una racionalidad aconceptual.

No hay nada, así, fuera del mundo. Todo lo que tiene sentido está dentro del mundo. Y si apareciera algo con sentido y nos pareciera que queda fuera del mundo sólo tendríamos que ensanchar los límites del concepto mundo, aun cuando con ello no convirtamos en decible lo inefable. Así visto, lo trascendente queda también dentro del mundo: es lo inefable. Lo trascendente es lo aconceptual. Podemos nombrar lógicamente lo inefable mediante el concepto *mundo* sin haber convertido ontológicamente lo inexpresable en lo nombrable.

El concepto es el acto por el cual el pensamiento reúne en una unidad informática pertinente a una multiplicidad que, por otra parte, no tendría sentido para el

sujeto sin esa reunión. Dado que hay también un orden conceptual en el mundo, fuera del pensamiento, el concepto es el punto de encuentro entre la construcción de unidades ontológicas del mundo y la construcción de unidades del pensamiento, y su naturaleza es la naturaleza del límite. La diferencia entre la razón conceptual y la no conceptual está, pues, en la naturaleza del concepto: aquello a lo que llamamos “*el sentido del mundo*” es el devenir, cuyas leyes son las leyes de la lógica, y el concepto es la unidad de lo que deviene. Lo aconceptual es, por consiguiente, la lógica de lo que no deviene: lo impensable. En esto radica la dificultad de definir en un sentido holístico conceptos como mundo, razón o conocimiento sin incurrir en tautologías lógicas: se trata de conceptos que incluyen lo aconceptual.

Sabemos que existen un mundo trascendente, una razón indevenida o un conocimiento aconceptual, pero ¿mediante qué conceptos los definimos?. Podemos reunir lo inefable en el concepto de inefabilidad e identificarlo con lo trascendente, pero definir tales conceptos por su pertenencia o no a conjuntos mayores es imposible porque si tales conjuntos mayores existieran serían los mismos que intentamos definir. Ontológicamente es notoriamente absurdo que el conjunto de todos los conjuntos pueda pertenecer a sí mismo, aunque tal absurdo sea formulable desde un punto de vista lógico. ¿Convierte esta aconceptualidad de la definición en sin sentido ese *sabemos*?. La respuesta es no. La experiencia aconceptual de ese *sabemos* —el acontecer de lo que no deviene— es la experiencia mística, ética o estética: un acontecer fuera del tiempo.

El presente es el pasado en acto: la actualización del devenir. Todo lo que ocurre lo hace desde lo que ya ocurrió; y ya nunca volverá a ocurrir. No somos el pasado que seremos, como poéticamente escribió Borges, sino que nunca seremos el pasado que somos. El futuro puede tener una lógica —su mayor o menor predictibilidad— pero no una ontología en tanto que no hay ontología de lo que no ha ocurrido. La condición del *a priori* es su logicidad; no hay, o no podemos pensarlos, *a prioris* ontológicos. La naturaleza (lógica) de lo aconceptual es ontológica; de modo que aquello que muestra la obra de arte es una razón que ya ocurrió al mismo tiempo que ocurre: una razón indevenida.

El mundo decible es, visto en su conjunto, esto es, visto conceptualmente, el devenir, y el devenir es el despliegue de cada ser hacia sí mismo. El mundo inefable no es inefable porque no sea susceptible de ser reunido en conceptos, sino que no está reunido en conceptos porque no hay un despliegue de *cada ser individual* hacia sí mismo de tal forma que haya un devenir. Es la ausencia de devenir lo que determina la ausencia de concepto. El concepto lógico, la unidad de lo múltiple, es la construcción del concepto ontológico (este caballo, este árbol), la substancia primera de Aristóteles. Cuando falta el devenir es el concepto ontológico del ‘cada-ser’ lo que falta, pero no el ser. La convocatoria de un regreso hacia el no-devenir, hacia un concepto ontológico indevenido, es lo que denominamos experiencia estética. Por ello se anula en ella el tiempo, y en esa anulación se niega el ‘cada-ser’, el ‘yo’ de quien acciona esa experiencia. Esto significa que, lo mismo que conservamos atavismos genéticos de un pasado que sigue existiendo en presente, conservamos en la razón conceptual un fundamento racional indevenido al que convoca la obra de arte.

Un regreso tal sólo puede ser terrible y gozoso. La experiencia estética, la experiencia ética y la experiencia mística, cuando no son un discurso sobre ellas mismas sino ellas mismas, coinciden en la ab-negación del sujeto en esa convocatoria. Las diferencias entre una experiencia y otra no ocurren más allá del límite sino en el devenir. Todas aparecen en el devenir como indevenidas (“*son lo mismo*”), pero la estética incluye la existencia del objeto, de modo que una experiencia mística en torno a un objeto es una experiencia estética. La evidencia de que el objeto estético es muestra de una convocatoria es que el objeto estético es una convocatoria, una invitación a un juego sin relación con el mundo, un emplazamiento a nada. La

obra de arte es una convocatoria que no se refiere a nada que no sea esa convocatoria. Una invitación a un banquete cuyo contenido es la invitación misma. No se refiere, por lo tanto, a nada que exista en lo que el mundo tiene de conceptual y sí a lo que el mundo pueda tener de ontológicamente indevenido. Lo que hace ontológica esa convocatoria lo decimos cuando decimos que se trata de una experiencia.

¿Qué muestra la obra de arte, esto es, qué *sabemos* acerca de lo indecible?. No poco: no se ajusta a concepto, es racional, es un conocimiento, incursiona mediante el objeto en el devenir sin perder en ello su no devenir, ocurre en el pasado, no admite el ser particular del artista o del espectador como una individualidad (ser en relación a un medio) sino como una totalidad indiferenciada. Sabemos, además, que no es el ser de Meliso, el Dios de Espinoza, el absoluto de Hölderlin, el absoluto de Schelling o el vacío tautológico de las identidades analíticas que propone Kosuth. Sabemos que no es un absoluto lógico, una predicción inductiva o intuitiva, sino un pasado ontológico. El absoluto de la obra de arte (sea lo que sea aquello que el término, además de lo que sabemos, implique: por ejemplo la pluralidad o la unidad, su desocultamiento o su encubrimiento), es, en cambio, un absoluto ontológico: es la *mimesis* de Adorno situada fuera del devenir.

Conceptualizamos un mundo que deviene en conceptos. El mundo conceptual de la lógica surge cuando la razón deviene. Ese árbol no es un sujeto absoluto, como la obra de arte, sino un sujeto en devenir. La obra de arte es un sujeto sin devenir. Su modo de ser es dirigirse a ella misma. Esto explica la relación entre lo bello natural y lo bello artístico. Lo bello artístico es lo bello natural sin devenir. Lo bello natural, por consiguiente, es también una convocatoria de un absoluto indevenido.

Si la verdad es el ser, la belleza es la verdad sin conceptos. Si decimos que en ese absoluto lo estético pertenece a lo místico, o lo contrario, el término *pertenece* lo conceptualiza y lo pone de este lado del mundo. El gozo de la mística no se diferencia del placer estético frente al objeto ontológico. Sin dejar de ser inconmensurable, la obra de arte es de una ontología gradual. Pero lo gradual no es la ontología de la obra de arte sino el poder de convocatoria de ese absoluto. ¿Quién pontifica ese absoluto? Como pensaba Schelling, el artista. ¿Y en qué reside la singularidad del artista? La respuesta puede ser la misma a la pregunta ¿por qué los animales no hacen obras de arte?. Para un animal eludir el devenir es eludir su relación con él: es dejar radicalmente de pertenecer al devenir. Un animal que pudiera eludir el orden conceptual del devenir y convocar objetualmente desde el devenir un absoluto ontológico sería potencialmente artista y podría, eventualmente, hacer obras de arte. La instalación inconmensurable de una razón ontológica sin devenir en el devenir de la razón constituye una obra de arte. La obra de arte —inconmensurable y trascendente sin estar fuera del mundo— es el absoluto convocado y al mismo tiempo esa convocatoria.

La obra de arte apunta a un absoluto, pero el absoluto que la obra de arte convoca no es un absoluto lógico —al modo de la idea platónica, del ser aristotélico o del Dios de Schelling— sino ontológico en tanto que posee un ser aconceptual, el mismo de la obra, no determinado por su propia unidad y ajeno por tanto al problema de la inserción de lo uno en lo mucho. La obra es conato de ser del absoluto en el devenir. Si deviniera sería un producto natural, como un árbol o un ave, y este producto natural, lo mismo que la obra de arte, también convocaría el ser de lo absoluto con mayor o menos fuerza, como de hecho hacen el árbol o el pájaro. Es en ese punto de encuentro original donde coinciden lo bello artístico y lo bello natural. Lo mismo que no discutimos si el árbol necesita necesariamente del espectador para existir, cuando se cierran las puertas del museo sigue habiendo adentro obras de arte. Sólo que en su singular modo de existir, sin devenir y sin relación con el mundo, cada una nada sabe de ni del entorno ni de la obra que está a su lado. Un portabotellas puede ser una obra de arte no porque el artista o el *artworld* lo haya decidido así, sino

porque la subjetividad del portabotellas coincide con la del artista en un punto de encuentro que no es el devenir. Es inútil, pues, entrar al museo para aquel que antes de entrar no haya sido llamado por los colores de los carteles de entrada, de las formas del edificio, de los colores de la calle, de los dibujos hechos con tiza en la calle frente a las puertas del museo, del verde de los árboles contra el azul del cielo. No es tocado por mucho quien no es tocado por poco. La condición de obra —la subjetividad de los objetos no naturales— ocurre con una fuerza especial en los museos, pero no deja de acontecer también en el diseño de las sillas, en el lenguaje cotidiano, en la diagramación de los diarios y en las formas de los vestidos de las personas. Aunque en la obra haya conceptos: rojos, cielos, mujeres o tristezas, el orden de la obra no es un orden en relación al mundo. El orden de la obra, que es un orden en relación al ser de la razón en su mismidad, es precisamente lo que muestra la onticidad —y la escasa logicidad— de ese absoluto.