

El arte sin fin tras la muerte del arte

JORDI MASSÓ CASTILLA*

DOI: <https://doi.org/10.15162/1827-5133/1828>

ABSTRACT

Este artículo parte de la teoría del símbolo de la Estética hegeliana para mostrar cómo su aplicación al arte prehistórico no podía sino conducir a la conclusión de que aquellas manifestaciones quedaban en buena medida fuera de lo artístico. Frente a esta idea, el pensamiento del filósofo Jean-Luc Nancy ofrece una mirada distinta sobre el arte prehistórico, trazando una línea de continuidad entre los muchos interrogantes que abren las marcas, dibujos y signos de aquel periodo, y el arte contemporáneo, ese que viene después de la hegeliana “muerte del arte”, y que mantiene las mismas preocupaciones por la relación entre sentido y significación en unas imágenes que siguen poseyendo el carácter enigmático que Hegel señalara en las más primitivas.

This paper article starts from the symbol theory of Hegelian Aesthetics to show how its application to prehistoric art could only lead to the conclusion that those manifestations were largely outside of the artistic. Faced with this idea, the thought of the philosopher Jean-Luc Nancy offers a different look at prehistoric art, drawing a line of continuity between the many questions that open the marks, drawings and signs of that period, and contemporary art, that which it comes after the Hegelian “death of art”, and that maintains the same concerns about the relationship between sense and signification in images that continue to possess the enigmatic character that Hegel pointed out in the most primitive ones.

* Jordi Massó Castilla es profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

1.

Hay en la cueva de Lascaux, en el llamado “divertículo de los felinos”, una extraña marca en la pared. Resulta inevitable reparar en ella porque parece que está fuera de sitio, fuera de lugar. Uno diría que este rastro no debiera ser huésped de una gruta habitada por caballos, por ciervos, por bóvidos, por pájaros, incluso por algún humano un tanto despistado. Y, sin embargo, ahí está la marca. Es extraña, decíamos, pero no lo es porque cueste discernir lo que se ve; lo es, antes bien, por su simpleza. Una sencillez, cuidado, que encierra el que posiblemente sea uno de los grandes misterios de la historia del arte. Deseosos por aclarar el enigma, acudimos a la descripción que proporciona la página web de la cueva, única forma que hoy se tiene de recorrer – virtualmente, qué remedio –, estas prodigiosas estancias prehistóricas. “En los dos últimos tercios del divertículo de los felinos – leemos allí –, la cantidad de figuras esquemáticas, pero también las animales, es mucho menor que en la parte del vestíbulo. De entre todas ellas sobresale una asociación entre dos formas geométricas yuxtapuestas, una en cruz y la otra hecha con tres trazos paralelos. Si se juntan, ambas entidades forman la cifra romana XIII. Están pintadas en negro”¹.



Nadie duda, ni siquiera el responsable de ese texto, que eso que se ve en la pared de la gruta no es un trece. Lo de la cifra romana es, a ciencia cierta, un divertido guiño, una propuesta interpretativa simpática, y no una seria hipótesis científica. Aunque puestos a conjeturar *qué es* lo que se está viendo, por qué no atrevernos a proponer que la X, acompañada de esos trazos verticales, es la

¹ <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/es/mediatheque/zeichen-xiii> [último acceso: 08-02-2023]

marca del autor de las pinturas (de cuál o de cuáles es imposible de averiguar; es sabido que fueron muchas las manos de las que salieron las formas, las figuras, los colores, de la cueva). Sería, entonces, la firma de uno de los primeros artistas dentro de ese colectivo que llamamos “humanidad” que, a falta de un alfabeto del que echar mano – faltan muchos milenios para que el hombre invente uno – , no se le ocurre otra forma que dar fe de su autoría con esos trazados en la pared. Qué quiso decir con ellos es una pregunta que queda fuera de las posibilidades de cualquier preguntar, desde luego del nuestro, del de los hombres y mujeres del siglo XXI (cifra, ésta sí, romana). Pero lo que está claro es que esa firma, como cualquier firma, no dice otra cosa que un “estoy aquí, heme aquí, soy un cuerpo que se ha expresado así”.

La marca de la cueva de Lascaux, nuestro intrigante trece, es, pues, el santo y seña de un pintor, o pintora, desconocido para todos. Y es, además, decíamos, un testimonio de ese cuerpo que tal vez fue trazando en la pared una a una todas las marcas que componen su mensaje. Primero una equis, luego una I mayúscula, otra I casi idéntica, y una tercera para completar el dibujo, la cifra, ... el texto, si es que se nos permite fantasear con que nuestro trece no es otra cosa que la primera escritura de caracteres de la humanidad (pues la de los animales de las cuevas rupestres es también otra clase de escritura, como demostró Leroi-Gourhan²). Una escritura compuesta de señales, de signos, que Jean-Luc Nancy, estoy seguro, no dudaría en llamar “ex-critura”. Y es que he de confesar que al observar ese enigmático XIII he pensado de inmediato en los muy similares trazos de otro artista, también desaparecido, aunque no hace tanto tiempo como el pintor de Lascaux.

² Puede consultarse, entre otros muchos de sus libros, *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria* [trad. esp. de José Manuel Gómez-Tabanera], Istmo, Madrid, 1984.



A. Tàpies, *Les Quatre Croix*, 1969

Los cuadros de Antoni Tàpies son también escrituras compuestas de signos que no despiertan menos nuestra curiosidad y nuestra voracidad interpretativa. Es difícil escapar a esta tentación de leer este cúmulo de equis, de rayas y de manchas. El propio Nancy no pudo evitarlo y por eso, ante unos lienzos de Tàpies, dejó escrito que “... por todas partes signos sobre cuerpos, cuerpos transformados en signos, cuerpos signos de cuerpos completamente animados por remisiones de los unos hacia los otros”³. Por eso decía que, así como la de Tàpies es una ex-critura, tal y como nuestro filósofo describe este concepto en *Corpus* [“el cuerpo, sin duda, consiste en *que escribimos*, pero no es en modo alguno *donde escribimos* y el cuerpo tampoco es *lo que escribimos*, sino que es siempre que la escritura *excribe*”⁴], del mismo modo la del artista del “divertículo de los felinos” podría reivindicar para sí la misma designación.

De esta manera, un mismo gesto ex-critural tiende un puente entre una pintura y otra, salvando así un abismo de más de 20.000 años, como si fuera un pozo por cuyo fondo corren las aguas de corrientes, estilos y épocas vertidos por la historia del arte, demasiado empeñada a veces en marcar las distancias que separan a cada uno de estos bordes, movida por su afán por clasificar, por distinguir, una época de otra, por señalar lo específico de una corriente frente a las que le preceden y a las que le siguen. Se unen así dos momentos, el momento Lascaux y el momento Tàpies, es decir, el del nacimiento del arte y el del fin del arte o, mejor dicho, el momento del después de su fin.

La continuidad entre los dos gestos, entre los trazos de la cueva y los del

³ J.-L. Nancy, *Tàpies - L'âme au corps*, TER, Mauvezin 2015, p. 38.

⁴ J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 2000, p. 76. [La traducción de las referencias tomadas de las obras originales de este autor es mía, J. M.]

lienzo, invita a replantearse, precisamente, las periodizaciones de las que se nutre, no ya la historia del arte, sino la historia en general, o, cuando menos, cierta visión de la historia presidida por sus movimientos hacia una completitud, hacia un “fin”, en donde se aprecia el peso de la huella de la dialéctica hegeliana. Quizás podríamos darla por superada, o puede que sea demasiado aventurado y precipitado hacerlo, pese a las aportaciones decisivas de cara a un nuevo concepto de “historia” de Nietzsche, de Benjamin, o de Warburg, si es que, como en el caso de este último, nos referimos a la historia del arte. Puede que nos siga faltando algo para dejar atrás esta concepción de la historia que aún hoy marca nuestro acercamiento al arte (¿cómo se podría hablar, si no, del “*después del fin del arte*”⁵). Esto que falta y que animaría, si no a cuestionar, sí al menos a regresar al supuesto origen de esta forma de pensar que precisa de orígenes (de la obra de arte, en nuestro caso) y de fines (el del propio arte), esto que falta, decía, tal vez se encuentre en esa cueva de la que no hemos salido jamás, en esa gruta, lugar divino donde los haya – ya veremos por qué –, en donde una marca, un número, una firma, un signo, no ha dejado de interpelarnos.

2.

Materia, sí, madre y alma de los sentidos,
sujeto sometido a recibir y a proporcionar
todos los nacimientos y potencias,
las formas, las figuras, invenciones,
signos siempre en estado naciente,
signos que no son del cuerpo, sino ellos mismos cuerpos,
cuerpo significante que nos toca.
Cuerpo: espesor de signos, sustancia de signos numerosos
tendidos hacia nosotros, levantados en la pasta animada, trazados de materia en
materia,
haciendo subir los fondos, hundiendo las superficies⁶.

⁵ A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [trad. esp. de Elena Neerman Rodríguez], Paidós, Barcelona 2010.

⁶ J.-L. Nancy, *Tàpies - L'âme au corps*, p. 15.

Regresamos, pues, a la cueva de Lascaux, en busca de ése y de otros signos misteriosos que campan entre caballos, toros, ciervos, hombres con máscaras de pájaro, e incluso unicornios, y que no son menos misteriosos que las equis y los palos, que llamo así a falta de una denominación más técnica. Pero ahora salimos del divertículo de los felinos, atravesamos la así llamada “nave”, hasta llegar al conocido como “pozo”, del que nos dice la página web de este espacio prehistórico lo siguiente:

A diferencia de los sectores anteriores – el Ábside, el Pasaje o la Sala de los Toros –, el Pozo sólo agrupa un número limitado de figuras. Se cuentan ocho en total. Cuatro hacen referencia al bestiario (caballo, bisonte, pájaro y rinoceronte), otras tres al registro geométrico (puntuaciones y signos en corchete). En el centro de esta composición, una representación humana llama toda la atención. Se observa sobre la pared de la derecha un caballo y sobre la de la izquierda las otras figuras agrupadas alrededor de 3 m². Este dispositivo, célebre por su potencial narrativo, es uno de los raros ejemplos donde la animación de los sujetos y los temas solicitados muestran un episodio especial que deja suponer la posibilidad de la interpretación de un mensaje, de ahí el nombre de “Escena del Pozo” otorgado a este panel⁷.



Quienes hayan leído *Lascaux o el nacimiento del arte* saben lo mucho que esta escena intrigó a George Bataille⁸. No es en esto, empero, en lo que me quiero

⁷ <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/es/mediatheque/der-schacht> [último acceso: 08-02-2023]

⁸ G. Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte* [trad. esp. de Isidro Herrera y Meritxell Martínez],

detener, sino en el lugar en el que se encuentra esta posible narración. Cuando uno oye mencionar la palabra “pozo” y, junto a ella, aparecen, se nombran, unos “signos”, resulta casi inevitable pensar en ese otro pozo en el que también van apareciendo, conforme nos adentramos en él, otras imágenes.

Comprender la inteligencia en tanto es este pozo oscuro [*nächtlich*, o sea, nocturno] en el que se guarda un mundo infinito de numerosas imágenes y representaciones, sin que estén en la conciencia, es por un lado la exigencia universal de comprender el concepto como concreto, de comprenderlo como la semilla, por ejemplo, que contiene de manera *positiva*, como posibilidad *virtual*, todas las *determinidades* que sólo vienen a la existencia en el desarrollo del árbol⁹.

En este célebre pasaje de la *Enciclopedia*, Hegel está explicando el funcionamiento de la imaginación, de la que depende la “semiología” hegeliana, como así la denomina Derrida en su no menos célebre artículo *El pozo y la pirámide*. El contenido de la intuición sensible, de lo percibido por los sentidos, descansa en ese oscuro y nocturno pozo “como una veta preciosa en el fondo de la mina”¹⁰, apostilla Derrida. Allí habitan, por tanto, esas imágenes y representaciones a la espera de que la conciencia acuda a este espacio, a este *lugar*, que es el del *en-sí*, el de la interioridad (pues, ¿habría acaso una imagen mejor que la del pozo para esta interioridad?), para “sacarlas”, esto es, para convertirlas en recuerdos y, así, en la medida en que la inteligencia puede entonces recordarse a sí misma, logra ascender a un estadio de autoconciencia, el de la universalidad del yo en general, o sea, el del concepto. Pero hasta que llega ese momento, tenemos un mundo de imágenes. “La imagen —explica Hegel— es arbitraria o contingente y está generalmente aislada del lugar externo, del tiempo y del contexto inmediato en el que estaba”¹¹. Tan pronto como hemos entrado en la cueva, hemos perdido en sentido del tiempo. Tan pronto como hemos accedido a las grutas de las pinturas, dejamos de tener referencias espaciales. Estamos, pues, en la más

Arena Libros, Madrid 2013.

⁹ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* [trad. Ramón Valls Plana], Alianza, Madrid 2005, p. 494-495.

¹⁰ J. Derrida, *Márgenes de la filosofía* [trad. Carmen González Marín], Cátedra, Madrid 1989, p. 111.

¹¹ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 494.

pura indigencia ante las imágenes, ante los signos.

A decir verdad, y con Hegel en la mano, las imágenes del pozo oscuro todavía no son signos. Se necesita la actividad de la fantasía para producirlos: “La imagen producida por la fantasía solamente es subjetivamente intuitiva; en el signo la inteligencia le añade intuitividad propiamente dicha; y en la memoria mecánica, la inteligencia completa en ella misma esta forma del *ser*”¹². Pero si, a falta de esa intuitividad, las imágenes del pozo no son aún signos, ¿qué son entonces? Responde Hegel:

la intuición es una imagen que ha recibido en ella como alma una representación *autosuficiente* de la inteligencia, ha recibido su *significado*. Esta intuición es el *signo*.

El *signo* es una cierta intuición inmediata que representa un contenido enteramente otro que el que tiene de suyo; es [como] la *pirámide* en la cual se ha colocado un alma extraña y la cobija. El *signo* es distinto del *símbolo*; [éste es] una intuición cuya determinidad propia según su esencia y concepto es más o menos aquel contenido que la intuición expresa como símbolo; por el contrario, en el signo en cuanto tal nada tienen que ver el contenido propio de la intuición y el contenido del que ella es signo. Como *significadora*, por tanto, la inteligencia demuestra un arbitrio y dominio más libres en el uso de la intuición que como simbolizadora¹³.

En palabras de Derrida, “el signo será así, pues, una instancia o una estructura esencial de esta vuelta a la presencia ante sí de la idea. [...] una forma o un movimiento de relación consigo de la idea”¹⁴. Y, añadimos nosotros, este movimiento de relación consigo que ha necesitado de la mediación de los signos, se inserta con total nitidez en ese proceso que es la propia dialéctica; movimiento, el de la relación consigo, que es, también, un *momento* distinto del que le precedía, el del pozo oscuro de la imagen sin intuitividad, aislada, recordémoslo, de su tiempo y de su contexto. Con el signo entramos de lleno en el antes y en el después, en el origen y en el final, en el nacimiento y en la muerte. Entramos, entonces, en la historia, en su movimiento quizás del todo no lineal, pero sí

¹² Ivi, p. 499.

¹³ Ivi, p. 500.

¹⁴ J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, p. 108.

ascendente, que conduce inevitablemente hacia una resolución. Y entramos, también, en el dominio de la libertad, que es, asimismo, el de la razón y el de lo absoluto. Libertad es lo que contiene y requiere el signo, pues su actividad de significación, esto de es, de enlace entre el contenido de la intuición y lo que ésta significa, no está condicionado por nada. Sobre todo, no lo está por semejanza alguna entre el significante y el significado, como sí sucede con el símbolo. El signo, para acabar, es el imperio de la autoconciencia que, en su uso pleno de la libertad, une imágenes y conceptos a su libre arbitrio.

3.

La distinción entre “signo” y “símbolo” recorre las *Lecciones sobre Estética* de Hegel. Allí encontramos pensamientos que bien pudieran completar estos otros que acabamos de ver respecto al pozo oscuro que es la inteligencia. “Por esto es el símbolo distinto del signo, el cual tampoco se representa a sí mismo, sino a algo distinto; pero esto distinto que debe representarse a través de ello, en el signo es enteramente arbitrario. El símbolo es una existencia sensible que contiene ella misma las propiedades que ha de denotar”¹⁵. En esa arbitrariedad, el signo muestra su superioridad sobre el símbolo, el cual sigue preso de la servidumbre que le impone la semejanza a la hora de buscar un referente adecuado para ser expresado, manifestado, a través de él. El símbolo se debe a su modelo; el signo, en cambio, lo crea.

Y ahora, la idea capital: “el símbolo, en el sentido que aquí le damos a este término, constituye tanto desde el punto de vista conceptual como histórico, el comienzo [*Anfang*] del arte, y por eso en cierta medida ha de considerarse como un pre-arte”¹⁶. Dejando a un lado la que quizás es la conclusión más devastadora que una idea así tiene en el seno de la estética hegeliana – a saber, que hay algo en la naturaleza del arte (su condición simbólica) que lo condena a permanecer siempre relegado *frente a y subordinado a* las formas procedentes de la religión y de la filosofía –, la reflexión de Hegel refuerza el gran paradigma mimético desde el que se han leído las imágenes y en el que se

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética* [trad. esp. de Domingo Hernández Sánchez], Abada, Madrid 2006, p. 191.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Estética, vol. I* [trad. esp. de Raúl Gabás], Península, Barcelona 1989, p. 269.

ha basado buena parte de la historia del arte. Lo sentencia, en cuanto símbolo, a permanecer en la eterna búsqueda que emprende la idea para hallar la auténtica expresión artística. El arte de los comienzos, el comienzo del arte, no puede entonces sino ser simbólico por esa falta de correspondencia entre sentido y significado, esto es, entre la idea y su manifestación sensible, entre interior y exterior, lo que demuestra, una vez más, que a esa temprana e ingenua edad le faltaba lo que sólo la época moderna, *romántica*, en términos de Hegel, hallará: la libertad. Será entonces, como es sabido, cuando el arte dejará de servir a la manifestación del espíritu y encontrará en la filosofía y en la religión sus expresiones más adecuadas.

No sé si la designación de “pre-arte” se ajusta bien a los signos de Lascaux. Si lo hace, si es adecuada, también debería poder aplicarse a los lienzos de Tàpies, que serían tan pre-artísticos como el XIII del divertículo de los felinos. Pero no nos adelantemos. Sigamos un poco más en compañía de Hegel, quien nos aclara que el pre-arte está compuesto de “meras significaciones abstractas, todavía no individualizadas esencialmente en sí mismas”. ¿Qué es lo que impulsa a alguien, al autor del XIII de Lascaux, a plasmar unas hipotéticas significaciones abstractas en símbolos no menos abstractos, por cierto? Hegel lo tiene claro: el arte, como la filosofía, comienzan con el asombro, con la *admiración*: “la primera explicación que se hace presente para el absoluto son los fenómenos de la naturaleza, en cuya existencia el hombre presente lo absoluto y lo hace intuitivo para sí bajo la forma de objetos naturales. En esta aspiración halla el arte su primer origen”. Por eso, concluye, “el comienzo del arte se halla en estrecha relación con la religión”¹⁷.

Recapitemos. El arte nace del presentimiento de lo absoluto, de la divinidad, por tanto. Y, así como en un primer momento el hombre busca en los objetos que le rodean expresiones de esa divinidad, que serán a la fuerza imprecisas, alusivas, enigmáticas (“lo simbólico es un enigma”¹⁸, subraya Hegel), ha de llegar el momento en que dé el paso por crear, por objetivar de alguna manera esto sagrado que intuye. Así es como nacen los símbolos del arte. Poco importa aquí que Hegel sitúe en las primeras etapas del arte simbólico a las creaciones surgidas de las civilizaciones parsi, inda y egipcia, obviando así el

¹⁷ Ivi, p. 280.

¹⁸ G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, p. 225.

arte prehistórico, que podría haber sido para él el *pre* del “pre-arte”, en el caso de que hubiera podido llegar a conocer las pinturas rupestres, cuyo descubrimiento fue posterior a su muerte. Podemos suponer que, a buen seguro, las figuras de Lascaux habrían suscitado su interés, sin duda, pero que las habría considerado como pre-arte y habría reconocido en ellas una finalidad religiosa o incluso mágica. Es decir, en nada habría hecho cambiar su idea de que el arte es simbólico *en y desde* su aparición, sin importar que este nacimiento se desplace hasta situarse veinte o treinta milenios antes del nacimiento de Cristo. Y tampoco habría supuesto variación alguna, sino más bien reforzamiento, respecto a lo que se desliza de toda su periodización del arte, de su historia del arte, a saber: que hay un innegable progreso en las expresiones artísticas hasta llegar a su momento culmen, a su final, cuando el arte simbólico (y todo arte lo es) cede su testigo ante ese otro arte basado en el signo – y que por ello requiere de otro nombre –, que es el arte del decir poético romántico.

4.

Al acudir, de la mano de Hegel, al instante del nacimiento del arte, Jean-Luc Nancy observa cómo lo que allí se origina no es más que la “la complejidad y la dificultad de las relaciones del arte y la religión, que se reencuentran a lo largo de toda su doble historia”¹⁹. Es cierto que, en esta observación, tomada de *Las musas*, el filósofo tiene ante sí un fragmento distinto al que antes hemos citado, pero no cambia mucho el panorama, habida cuenta de que lo que está leyendo Nancy es más o menos lo mismo con lo que nos habíamos encontrado, es decir, que “la experiencia sensible, que es aquí la del dios, corresponde a su noción; no es un signo, sino que expresa en todos los aspectos que su origen es interior, que responde a la noción interior. Pero el momento esencial es que esa existencia es una intuición sensible”²⁰. En definitiva, el arte sigue sin ser – y nunca lo será – signo; y, como símbolo, estará condenado desde entonces, y hasta su final, a errar en busca de un significado que sólo la ayuda – y la atadura – de la mimesis le permitirá hallar.

¹⁹ J.-L. Nancy, *Les Muses*, Galilée, París 2001, p. 87.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, II, 1, Vrin, París 1972, citado por J.-L. Nancy en *Les Muses*, p. 87.

Sin embargo, frente a esta historia del arte finalizada o, mejor dicho, interrumpida – pues el del “fin” del arte ha demostrado ser simplemente un momento de un encadenamiento, y por eso se habla del después del fin del arte –, es posible pensar un *arte sin fin*, un arte de un tiempo y de un espacio distintos, no sé si desquiciados, pero sí reacios a caer en las redes de un pensamiento teleológico o historicista. Es el arte de la cueva, del pozo oscuro, en donde, a falta de tiempo, ya no se sabe bien qué viene antes y qué después, qué ha nacido o qué está muriendo. Esta es, creo, una de las grandes aportaciones del pensamiento de Jean-Luc Nancy, y se encuentra en su propio deambular por las grutas y los pozos de la caverna de Lascaux, o, lo que es lo mismo, se halla en su propia interpretación del nacimiento del arte, gracias a la cual, por cierto, puede verse (¿o leerse?) el XIII de esta cueva de otra forma, con otros ojos. Esta nueva mirada hacia el arte comienza prestando atención a lo más inopinado de las imágenes. “¿Qué es lo que nos impacta por encima de todo en las cuevas prehistóricas? Es el movimiento. Es incluso el extraordinario logro de movimientos delicados – carrera, brinco, y miradas. [...] El movimiento no es sólo el desplazamiento espacial, es la transformación, la modulación, la variación, es decir, las propiedades elementales de toda forma de sensibilidad”²¹.

Pero ¿qué significa que estas imágenes, símbolos o signos, poco importa ahora esa distinción, sean, ante todo, “movimiento”? No se refiere a lo más obvio, al posible dinamismo de estos trazos, que podrían llegar incluso a formar escenas narrativas, “mitos”. Ese movimiento al que apunta Nancy es más bien el de toda imagen y es el que le permite escapar a toda voluntad significativa ajena al propio arte, llámese política, moral o, sobre todo, religión. Es decir, este desplazamiento de las figuras, este tránsito o pasaje, *passage*, es el que detiene el proceso por el que la imagen se vincula a un contenido o a un concepto, como diría Hegel; a un sentido último, a una verdad, a un fundamento, que dirían tanto la filosofía como la religión o la fusión de ambas, la onto-teología. Pero si se rompe ese enlace, ya no es posible hablar de las imágenes en términos de signo o de símbolo. Y sin símbolo, no habría arte, ni siquiera pre-arte. Habría algo distinto. ¿El qué?

También sería correcto decir que un carácter de llamada y/o de llamamiento y/o de recordatorio, digamos que de *señal*, quizás, es inherente a toda obra de

²¹ J.-L. Nancy y J. Lèbre, *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts*, Bayard, Montrouge 2017, p. 78.

arte. Así como el arte excede toda significación – todo “mensaje” y todo “concepto” –, del mismo modo señala precisamente este exceso, o bien, mediante este exceso, señala un llamamiento al sentido o un llamamiento del sentido más de allá de toda significación²².

Esto sería el arte para este Nancy, unas señales venidas desde un mundo: el mundo del artista que firma con ese XIII, el mundo de las cruces de Tàpies: el mismo mundo. De ahí también el otro nombre con el que las designa: vestigios.

La idea del vestigio – explica –, me vino de la diferencia ente el vestigio y la marca: el vestigio no conserva nada de la cosa, mientras que la marca es una impresión de la cosa. Marca de una pezuña o marca de un golpe, marca del agua que corre por la piedra o marca de un hombre en la pared de una gruta. Pero el vestigio lleva consigo un reenvío indirecto: las cenizas son los vestigios de un fuego, que por su parte es la marca de una presencia humana²³.

Durante mucho tiempo, durante *todo* el tiempo, el arte ha sido estudiado, interpretado o, simplemente, visto, como una marca. Marca del absoluto, marca de los dioses, marca del genio, marca de la creatividad, marca de una psique, de una sociedad, de una época. Por eso nos resulta tan difícil decidir de qué son marcas los trazos – esa equis y las tres rayas – de Lascaux. Lo es, difícil, si prescindimos de esa remisión y nos quedamos con lo que podemos ver y casi tocar, unos “signos sensibles”, “signos que no son del cuerpo, sino ellos mismos cuerpos, / cuerpo significante que nos toca”²⁴. Pero para llegar a este punto hay que situarse en *esto* anterior al arte, si es que por arte se entiende lo que resulta de su indisoluble unión con la religión. En ese pre-arte las figuras de la pared son señales, no signos o símbolos. No remiten, por eso, a divinidad alguna, absoluto o dios; y, así, siendo señales, no señalan hacia lugar divino que no sea el de los propios lugares divinos que son las cuevas en cuyas paredes se dibujan unas extrañas formas, como tatuajes que cubren esa piel, límite que comunica un interior y un exterior. “Por primera vez, toca la pared, no como si fuera un soporte, ni como un obstáculo o como un apoyo, sino como un lugar, si es que

²² Ivi, p. 86.

²³ Ivi, p. 102.

²⁴ J.-L. Nancy, *Tàpies - L'âme au corps*, p. 15.

se puede tocar un lugar. Solamente como un lugar en donde dejar que advenga algo del ser interrumpido, de su extrañamiento”²⁵.



Jaime Sánchez, serie *Geografía*, 2001

Espacio, pues, del arte, espacio del cuerpo, espacio del arte como cuerpo, en las cuevas de Lascaux se asiste al origen del arte que tiene lugar cada vez que un artista coge un pincel o mancha sus propios dedos, para trazar algo, abstracto o figurativo, sígnico o simbólico, que siempre señala hacia algo. Es como ese *Wink* que dejan los dioses al huir, o sea, al marcharse de la cueva, dejando precisamente con su huida que nazca el arte²⁶. Por eso, para que haya arte es preciso que los dioses, que la divinidad, esté siempre marchándose, es

²⁵ J.-L. Nancy, *Les Muses*, p. 128.

²⁶ “Aunque todo arte sea sagrado, y aunque sin duda lo sagrado sólo pueda existir allí donde haya arte, el arte y lo divino son sin embargo dos cosas completamente diferentes. Es decir, cuando lo divino se manifiesta, el propio arte es aniquilado.

Sea cual fuere la cosa en la que lo divino se manifiesta (por ejemplo: en algo de la naturaleza, un animal, una piedra o bien el propio hombre), tal manifestación sitúa esa cosa en la esfera del arte. Pero al mismo tiempo aniquila al arte como tal”. J.-L. Nancy, *Lugares divinos* seguido de *Cálculo del poeta* [trad. Jordi Massó Castilla y Cristina Rodríguez Marciel], Arena Libros, Madrid, 2014, p. 53

decir, haciendo esa, en palabras de Nancy, “señal de la apertura misma y señal hacia ella. Un signo como una llamada, como una apelación y al mismo tiempo como la recepción de una llamada o de una apelación”²⁷.

²⁷ J.-L. Nancy, “L’a-athéisme”, en *ah!* n° 3 (abril 2006), Bruselas, p. 62.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE G., *Lascaux o el nacimiento del arte* [trad. esp. de Isidro Herrera y Meritxell Martínez], Arena Libros, Madrid 2013.
- DANTO A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [trad. esp. de Elena Neerman Rodríguez], Paidós, Barcelona 2010.
- DERRIDA J., *Márgenes de la filosofía* [trad. esp. de Carmen González Marín], Cátedra, Madrid 1989.
- HEGEL G. W. F., *Estética, vol. I* [trad. esp. de Raúl Gabás], Península, Barcelona 1989.
- , *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* [trad. esp. de Ramón Valls Plana], Alianza, Madrid 2005.
- , *Filosofía del arte o Estética* [trad. esp. de Domingo Hernández Sánchez], Abada, Madrid 2006.
- LEROI-GOURHAN, L., *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria* [trad. esp. de José Manuel Gómez-Tabanera], Istmo, Madrid 1984.
- NANCY J.-L., *Corpus*, Métailié, París 2000.
- , *Les Muses*, Galilée, París 2001.
- , “L’a-athéisme”, en *ah!* n° 3 (abril 2006), Bruselas.
- , *Lugares divinos* seguido de *Cálculo del poeta* [trad. esp. de Jordi Massó Castilla y Cristina Rodríguez Marciel], Arena Libros, Madrid 2014.
- , *Tàpies - L’âme au corps*, TER, Mauvezin 2015.
- y LEBRE J., *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts*, Bayard, Montrouge 2017.