

La donación artística. Estética, saturación y donación

Mario Madroñero-Morillo*

Resumen: El texto entabla un juego de relaciones entre la fenomenología de la donación expuesta por Jean-Luc Marion y la manifestación de la obra de arte, en dirección a una fenomenología de la creación artística. Ésta permite abordar el “derecho de presencia” en tanto donación artística incondicional. La reflexión expone además, los puntos de cruce entre Jean-Luc Marion y Jean-Luc Nancy, y sus eventuales encuentros con la reflexión estética de Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida y Michel Henry.

Palabras clave: Fenomenología, saturación, sentido, deconstrucción, declosión, donación.

Abstract: The paper discusses a set of relationships between the phenomenology of the gift put forth by Jean-Luc Marion and the manifestation of artistic creation, as concerns a phenomenology of artistic creation. This perspective makes it possible to address the “right of presence” from the standpoint of unconditional artistic giving. The points where Jean-Luc Marion and Jean-Luc Nancy connect and their eventual encounters with the aesthetic thinking of Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida and Michel Henry are described as well.

Key words: Phenomenology, saturation, sense, deconstruction, declosion, gift.

Résumé: Le texte établit un jeu de relation entre la phénoménologie de la donation exposée par Jean-Luc Marion et la manifestation de l'oeuvre d'art en direction d'une phénoménologie de la création artistique. Celle-ci permet d'aborder le “droit de présence” en tant que donation artistique inconditionnelle. En outre, la réflexion expose les points de croisement entre Jean-Luc Marion et Jean-Luc Nancy et leurs éventuelles rencontres avec la réflexion esthétique de Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida et Michel Henry.

Mots-clés: Phénoménologie, saturation, sens, déconstruction, déclosion, donation.

* Docente investigador, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia. (huacaki@yahoo.es).

Recibido: 2010 - 09 - 23
Aprobado: 2010 - 11 - 15

1. La clausura estética

La postura asumida por Jean-Luc Marion respecto al arte se podría caracterizar como una clausura estética que lleva al límite la reducción fenomenológica. Desde esta perspectiva, proponemos una reflexión en torno a la correspondencia que se establece entre la acción artística y los acontecimientos estéticos en tanto exposiciones de lo que Marion denomina “fenómeno saturado”, concepto que, aparte de caracterizar los fenómenos de revelación, fundamenta la propuesta que Marion desarrolla sobre la donación.

La relación que Marion establece con el arte es singular, pues expone una perspectiva que se aleja de la crítica del arte, para inaugurar una hermenéutica fenomenológica que se ocupa de la manifestación artística. Esto permite una lectura de lo que se propone como “nuevos fenómenos”, concernientes al concepto de obra artística, cuyas características de presentación son tratadas desde una reflexión sobre la donación, que ofrece un horizonte fenomenológico para proponer estos acontecimientos estéticos desde una óptica en la que se destacan sobre todo las obras pertenecientes a la dimensión visual y acústica de la acción artística (la pintura, la poética y la narrativa), desde ahora implicadas con la visibilidad e invisibilidad, la presencia y la ausencia, el absurdo y el sentido del arte, de una obra. En este sentido, escribe Marion:

La distinción entre ver, escuchar, sentir (pero también gustar y oler) sólo deviene determinante a partir del momento en el que la percepción se apega a una determinación decididamente subjetiva de su rol, como aquello que filtra, interpreta y deforma la apariencia de la aparición. Inversamente, desde el momento en el que la aparición domina el aparecer y lo

retoma, las especificaciones subjetivas de la apariencia por medio de uno u otro sentido ya no resultan esencialmente importantes: tanto si la veo, como si la toco, la siento o la oigo, es siempre la cosa la que me adviene cada vez en persona; y que me advenga siempre en parte o por escorzos [*esquisses*] no impide que me llegue en la carne misma de su aparición; esta imperfección misma no se advertiría si no presupusiera ya la aparición en persona de la cosa, que la limita¹.

De acuerdo con esto, se podría pensar que en la mirada, la descripción y el ver se hallan las trazas de una comprensión de la acción artística y el acontecimiento estético en tanto *manifestación*², desde una estética paradójica que tendrá un desarrollo y características particulares, relacionadas, por ejemplo, con una pintura de la distancia, un arte de la separación y una dimensión en la que el arte deviene hipostático. Se presenta así una resolución que abre la reducción fenomenológica de la creación artística hacia una estética de la invisibilidad, en la que la dinámica entre hipóstasis-revelación-saturación, presente en la posibilidad de una estética desde la fenomenología de la donación, hace posible una donación de sentido expuesta en lo inaudito de la obra, y que desarrolla, además, no una perspectiva crítica sobre el arte, sino los fundamentos de la fenomenología de la creación artística y de una hermenéutica del icono³.

1 J.-L. Marion, *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, prólogo a la edición española de J.-L. Marion, traducción, presentación y notas de J. Bassas Vila, Madrid, Síntesis, 2008, p. 40.

2 Sobre la manifestación, Marion propone que se trata de “dejar que la aparición se muestre en su apariencia según su aparecer”, relacionada con lo que propone como la “paradoja inicial y final de la fenomenología”. Cfr., *Ibidem*, p. 41.

3 La hermenéutica del icono tendría un desarrollo parcial en *El cruce de lo visible* (traducción de J. Bassas Vila y J. Masó, Castellón, Ellago, 2006) a partir de lo que Marion propone como “dispositivo conceptual” de la relación entre imagen e icono, visibilidad e invisibilidad, su hermenéutica y su conceptualización. También en *Dios sin el ser*, donde Marion dice que: “el icono puede proceder conceptualmente, siempre y cuando el concepto renuncie a comprender lo incomprensible e intente concebirlo, es decir, recibirlo en su propia desmesura.” (J.-L.

La apertura paradójica de la clausura estética conlleva la comprensión de la presencia en tanto *acontecer dado*, relacionado aquí con la “paradoja inicial de la fenomenología” que, según Marion, se refiere a una vivencia de lo que se da “en el estado, por así decir, nativo de su manifestación”⁴. Esto implica una comprensión de la relación entre acontecimiento y donación que, en el campo del arte, tiene lugar en la manifestación de una obra cuya materialidad equivale al acontecer mismo y a lo que, de acuerdo con la donación artística, se puede proponer como la encarnación de la donación, su puesta en abismo en tanto autodonación⁵.

La autonomía de la dimensión artística se deriva, así, de la apertura de este horizonte fenomenológico, pues *lo que se da* en la exposición de una obra artística es precisamente la percepción de la incalculabilidad de la presencia, que se relaciona en el arte con el “fuera-de-obra”, y que en la experiencia artística correspondería a la vivencia estética de la paradoja de la representación que expone el icono a la estética y hermenéutica, desarrollada en los presupuestos de una fenomenología de la creación artística y la donación. Esta dimensión permite comprender,

por ejemplo, la reflexión fenomenológica que Michel Henry desarrolla desde la experiencia estética y plástica de Kandinsky, al exponer en cuanto a la pintura abstracta lo que llama “dos pensamientos disparatados”, que en relación con una estética de la invisibilidad y con una fenomenología sin horizonte en la creación artística, dan lugar a una manifestación artística cuyo cometido estriba en *hacer-ver-la-invisibilidad*. En este sentido, dice Michel Henry:

Arriesguémonos, pues, a enunciar dos pensamientos disparatados: 1. El contenido de la pintura, de toda pintura, es lo Interior, la vida en sí misma invisible, y que no puede dejar de serlo, que permanece siempre en la Noche. 2. Los medios por los que se trata de expresar ese contenido invisible —las formas y los colores— son invisibles, en su realidad original y más propia en cualquier caso⁶.

Siguiendo esta perspectiva paradójica, en la que se expone un ahondamiento en la interioridad, en la noche, Michel Henry propone que:

Pintar es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto. Por otra parte, los recursos de que dispone ese hacer-ver y que pone en marcha para darnos acceso a lo Invisible, los medios de la pintura, pues, se hunden también en la Noche de esa subjetividad abisal en la que ningún rayo de luz puede deslizarse y que ninguna aurora disipa jamás⁷.

Esta mención recuerda la experiencia de Maurice Blanchot, quien en *El espacio literario* expone que en esa Noche que es lo otro de/en la noche, es lo incesante lo que se hace ver⁸, y que en relación con la experiencia de Kandinsky permite proponer la interioridad como exposición de la vida, una vida cuya exposición se entendería como la manifestación del afuera de la presencia, donde la saturación conllevaría el afuera del sentido. La relación arte-donación

Marion, *Dios sin el ser*, traducción de D. Barreto, J. Bassas Vila y C. E. Restrepo, revisión y postfacio de J. Bassas Vila, Vilabo (Pontevedra), Ellago, 2010, “El ídolo y el icono”, pp. 25-45). Por otra parte, Jean-Luc Nancy refiriéndose a la pintura, y específicamente a la obra de Colette Deblé, propone que “ella [la obra] es la verdad divina del arte, que no es el arte mismo sino su presentación, en efecto, su tenerse ante nosotros —ella lo mantiene en su separación y nos lo ofrece con un mismo gesto. Nos ofrece pues su separación. Nos ofrece la obra —la pintura, la escultura, la música— sólo para ofrecernos su separación. Y ofreciéndonos esa separación, nos está abriendo a ella. O bien la está abriendo en nosotros” (J.-L. Nancy, *El peso de un pensamiento*, traducción de J. Bassas Vila y J. Masó, Castellón, Ellago, 2007, Prefacio: “El gesto suspendido de la pintura”, pp. 7-12). Esta proposición se relaciona con la donación de sentido en tanto gesto incondicional, que Nancy expone al decir que: “Es un gesto que muestra sin designar, que ofrece sin destinar, que propone sin imponer, expone sin deponer. Eso, precisamente, es lo divino. O bien, si se prefiere, el muy simple y fino intervalo por el que se revela lo infinito: que nada es propiamente finito. Que todo al contrario empieza. Que todo se eleva y nada se acaba” (Ibidem). Esta proposición se desarrolla de forma específica en: M. Madroñero, “Estética de la invisibilidad. Notas sobre la creación artística a partir de *El cruce de lo visible* de Jean-Luc Marion”, *Anuario colombiano de fenomenología*, Vol. III, Medellín, Universidad de Antioquia (Instituto de Filosofía), 2009, pp. 339-356.

4 Marion, *Siendo dado...*, ob. cit., p. 41.

5 Marion cita a Michel Henry para presentar la comprensión de la autodonación. Según Henry: “Es porque ésta [la ipseidad] pertenece en tanto que su autodonación a toda autodonación, sea cual sea [...] por lo que un ente cualquiera puede tener, en esta donación y solamente por ella, en tanto que fenómeno, un ‘sí mismo’”. (Citado por Marion, *Siendo dado...*, ob. cit., pp. 48-49).

6 M. Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, traducción de M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela, 2008, p. 23.

7 Ibidem.

8 M. Blanchot, *El espacio literario*, introducción de A. Poca, traducción de V. Palant y J. Jinkins, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 153-160. De igual manera J.-L. Nancy, *Tumba de sueño*, traducción de H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

se expondría, así, a una deconstrucción de la imagen, eso es, del icono, y a una *declósion*⁹ de la clausura estética y de la reducción fenomenológica extrema que la soporta. Ésta correspondería a lo que Marion, en relación con la manifestación del *ser-dado*, llama “temible simplicidad”¹⁰, que en la vivencia estética del arte y la donación implicaría el ahondamiento en la noche del arte tras el levantamiento de la obra.

2. Suspensión y puesta en abismo de la presencia

La relación entre manifestación y paradoja conlleva la vivencia heterocrónica¹¹ de la estética y la donación. La heterocronía sería el tiempo de exposición y apertura de la obra, su anacronismo, que en relación con el levantamiento de la obra correspondería a la moción del tiempo *Aión*, y en cuanto al arte y su aparecer implicaría el *kayrós*, en tanto remoción del tiempo cronológico y apertura de la dimensión extática de la presencia. Esta heterocronía acarrearía el ahondamiento en la noche que Michel Henry propone como “subjetividad abisal”, posible de ser pensada a partir de la mención de Lévinas sobre una “desnucleación del mundo substancial del yo” a partir de una relación de alteridad¹², que desplaza toda *eucronía* de la manifestación, pues se trataría de una precipitación de presencias¹³ en un tiempo que se comprendería como *contemporaneidad iconográfica*.

9 Proposición desarrollada por Jean-Luc Nancy que conlleva la remoción ontológica del pensamiento y la apertura a la sensación-pensamiento que abre la clausura estética. Cfr., J.-L. Nancy, *La declósion. Déconstruction du christianisme I*, Paris, Galilée, 2005.

10 Marion, *Siendo dado...*, ob. cit., p. 44.

11 La relación entre la heterocronía y el anacronismo respecto a la obra de arte la desarrolla Georges Didi-Huberman haciendo homenaje a Deleuze, cuyas reflexiones sobre el tiempo *Aión* en tanto acontecimiento e interpretación —expuestas en *Cinema I y II* y en las series desarrolladas en *Lógica del sentido*— son fundamentales para la comprensión del *kayrós* como tiempo oportuno y apertura de obra. Cfr., G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

12 E. Lévinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, traducción de A. Pintor Ramos, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 216.

13 Para Hegel, la aproximación a lo absoluto en tanto exterioridad sólo se puede comparar con la “embriaguez dionisiaca”. De modo análogo, Nietzsche evoca una intemperstividad en la aproximación a la totalidad, que relaciona con “captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas” en la vivencia artística, expresión que asimilamos a la precipitación de presencias que la vivencia extática de la

Esta contemporaneidad sería la puesta en abismo de la presencia, tras la suspensión del sentido de la misma, que nos precipita a la experiencia de un *no-saber-ver* o un *no-saber-qué-se-ve*, en tanto suspensión de lo que Marion llama “primer visible”, y que permite reflexionar sobre lo que propone como “espejo invisible” que reflejaría lo desconocido, lo inimaginable¹⁴. De ahí que se pueda pensar esta remoción de visibilidad, de aprehensión, como un “estado nativo [...] de su manifestación”¹⁵. En el mismo sentido hay que recordar la reflexión de Blanchot sobre el nacimiento del arte que, a pesar de la referencia a Lascaux, tendría que ver con la dimensión ec-típica de la manifestación del icono. En esta perspectiva paradójica, escribe Blanchot:

El arte nos proporcionaría, así, nuestra única fecha de nacimiento auténtica: fecha bastante cercana, es verdad que necesariamente indeterminada, incluso si las pinturas de Lascaux parecen acercárnosla más por la sensación de proximidad con la que nos seducen. Pero ¿es verdaderamente una sensación de proximidad? Más bien de presencia o, más precisamente, de aparición. Antes de que esas obras, por el movimiento despiadado que las ha sacado a la luz, se borren en la historia de la pintura, es quizá necesario precisar lo que las coloca aparte: esa impresión de aparecer, de no estar allí más que momentáneamente, trazadas por el instante y para el instante, figuras no nocturnas, sino vueltas visibles por la apertura instantánea de la noche¹⁶.

Tal apertura en relación con la obra y el ahondamiento en la noche de la manifestación pone en juego el instante (*Augenblick*): tiempo del ver presente, que Marion le atribuye a la perspectiva al definirla como un “ver por transpenetración

estética conlleva. Cfr., respectivamente, G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción de W. Roces con la colaboración de R. Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32 y F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1979, p. 49.

14 Marion, *Dios sin el ser...*, ob. cit., pp. 27-45.

15 Marion, *Siendo dado...*, ob. cit., p. 41.

16 M. Blanchot, *La risa de los dioses*, traducción de J. A. Doval Liz, Madrid, Taurus, 1976, “El nacimiento del arte”, pp. 9-17. Esta moción estética no sólo implica la historia de la pintura, sino la historia del arte y la teología que la compone.

invisible”¹⁷, que moviliza una deconstrucción del ver, el mentar, la teoría, la percepción, y que pareciera proponer la necesidad de una teoría estética y unas prácticas artísticas en las que la “transpenetración invisible” propiciara la concepción de una poética y una estética hipostáticas, para comprender la dimensión ectípica de la manifestación, que desbordaría lo sublime, lo material, lo ideal y lo profético de una obra y del arte mismo; pues no se trataría de un mesianismo estético (razón quizá de la ausencia de referencias a Walter Benjamin por parte de Marion), ni de las técnicas del arte contemporáneo, sino más bien de un arte y una estética apocalíptica de la “razón vidente”¹⁸, que ponga en abismo la presencia al exponerla fuera de obra, fuera del arte.

17 Marion, *El cruce...*, ob. cit., p. 45.

18 El arte y la estética apocalíptica referidos aquí siguen la reflexión sobre el apocalipsis desarrollada por René Schérer, aunque en otro contexto, relacionado con las dimensiones políticas del arte. Según Schérer, “hay dos tipos de apocalipsis: el siniestro, el que nosotros vivimos, chata aprobación del mundo actual, el de quienes sostienen en el tiempo actual, como decía Lyotard, un cierto postmodernismo; y el apocalipsis dichoso que es revolución”. Schérer continúa su reflexión, que llama “divagaciones” en el contexto del liberalismo, en esa dimensión política singular; relaciona la perspectiva política de Foucault y expone una analítica de los problemas de la veridicción y la producción de libertad, que aquí se vincula con la libertad del arte, con la autonomía del arte, y con la problemática de la estetización de la política propuesta por Benjamin. Schérer, por su parte, incrementa la dicotomía entre el apocalipsis siniestro y el dichoso: “De hecho, es necesario en el apocalipsis, operar una doble y aún cuádruple división, distinguiendo: dos Apocalipsis siniestros; el uno, fiel a la tradición hebraica y cristiana que asocia apocalipsis y catástrofe, desaparición sangrienta de pueblos enteros, [y que] ya ha tenido lugar con los crímenes de la última guerra mundial y sus secuelas: exterminio de los degenerados, judíos, gitanos, homosexuales, lo que abre la era de los genocidios; y el otro, más sutil, imperceptible, que es la destrucción de todo el antiguo universo de valores y de maneras de ser, en nuestro tiempo, a nombre de la *verdad del juicio* finalmente a nuestro alcance. Dos apocalipsis corresponden exactamente a lo que Pasolini ha denunciado como los dos fascismos, el antiguo, el epónimo, y el nuevo, el de la sociedad de consumo. El otro apocalipsis, dichoso, presenta igualmente dos caras. Aquella que a propósito de la llegada de fin de siglo, del giro de los años 90, se ha llamado *El apocalipsis gozoso*, que ha dado lugar a la espléndida exposición de 1986: el *Ver sacrum* de la revolución estética anunciadora del arte moderno. Y aquella, aún y quizá eternamente alimentada de una utopía que no llega a realizarse, sino que se mantiene en su revolución permanente. El apocalipsis visionario, que deshace las *falsas veridicciones* de la razón extraviada”. Moción intensa tras la que concluye que: “Hay un impase del liberalismo eternamente perdido en el cálculo despiadado de los costos, en el extravío de su propia racionalidad, de su *razón juzgante*”. Y finalmente: “En sus bordes, en la luz difractada que difunde, solamente una *razón vidente* puede dejar entrever las salidas”. R. Schérer, “El apocalipsis liberal (divagaciones)”, *Sé cauto*, 25, Cali, Fundación Comunidad, 2007, pp. 71-84. Cabría preguntar: ¿hasta qué punto la donación artística refleja los bordes de la razón vidente? y ¿hasta dónde alcanza la estetización de la política, la expresión del arte contemporáneo y las políticas culturales desarrolladas en relación a la acción artística, las posibilidades de comunidad, de hospitalidad, de “dicha”? Sin necesidad, aún, de preguntar: ¿cuáles son las consecuencias políticas del pensamiento de Jean-Luc Marion? Pregunta que por el momento se deja abierta.

En esta dimensión abismal de la exposición y el levantamiento de la imagen y del icono¹⁹, el fuera del arte correspondería a lo que Deleuze propone en relación con la imagen y el tiempo, la imagen y el movimiento, como el “fuera de campo”, puesto aquí en relación con el “ver por transpenetración invisible” de Marion y con la desorbitación y el desenfoque de la mirada del pintor, del artista²⁰:

[...] el fuera de campo designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino que “insiste” o “subsiste”, una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos. Es indudable que estos dos aspectos del fuera de campo se mezclan constantemente. Pero cuando consideramos una imagen encuadrada como sistema cerrado, podemos decir que un aspecto triunfa sobre el otro conforme a la naturaleza del “hilo”. Cuanto más denso es el que enlaza el conjunto visto con otros conjuntos no vistos, mejor realiza el fuera de campo su primera función, que es añadir espacio al espacio. Pero cuando el hilo es muy firme, no se contenta con reforzar la clausura del cuadro, o con eliminar la relación con lo exterior. Claro está que no asegura una aislación completa del sistema relativamente cerrado, lo cual sería imposible; pero, cuanto más firme es, cuanto más descende la duración en el sistema como una araña, mejor realiza el fuera de campo su otra función, que es introducir en el sistema, nunca perfectamente cerrado, lo transespacial, lo espiritual. Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para *abrirse* a

19 En *El cruce de lo visible* Marion presenta los conceptos de imagen, ídolo e icono, a partir de una serie de relaciones en las que desarrolla su propuesta de una hermenéutica del icono, que sostiene la proposición sobre la contemporaneidad iconográfica en tanto manifestación de la donación incondicional.

20 Georges Didi-Huberman propone que el desenfoque de la mirada del artista “no es, propiamente hablando, un gesto ciego, aunque se haya hecho ‘a ciegas’” (Cfr. G. Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, traducción de M. Arranz, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 12). En otro lugar expresamente dice: “Imagino más bien una desorbitación, es decir, propiamente una erección del ojo: su vocación de dar golpes, golpes que el impotente pincel no sabe todavía dar. Y todo esto tiene lugar justo mediante una alteración del humor, el ojo se inyecta de sangre” (Ibidem, p. 12). J. Derrida se ocupa de esta singular mirada en: *Memoires du Aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990; y también en *La verdad en pintura*, traducción de M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001.

una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu²¹.

La puesta en abismo de la presencia correspondería a la deconstrucción de la cuarta dimensión de la imagen que sería el tiempo de la imagen, expuesto en un primer visible, y tras el que se precipitaría la contemporaneidad iconográfica de la presencia revelada (apocalíptica) del icono, en el *kayrós* de presencia del Espíritu, correspondiente a esta quinta dimensión de la imagen expuesta por Deleuze, cuya remoción de sensación desborda el "hilo" cronológico de la procesión conceptual, formal y figurativa de la teoría, de la aprehensión, sin necesidad de anunciar un sensacionismo extremo o un sensualismo, sino más bien un ascetismo de la presencia, una retirada y una desistencia en el acontecimiento y ejecución de obra.

3. Obra y Ausencia. Revelación y saturación

La manifestación artística se puede comprender como la exposición del acontecer iconográfico cuya donación de sentido, al ser inaudita, satura la percepción. En esta perspectiva, la obra sobrellevaría una ausencia singular que provoca, como se mencionó antes, la experiencia de *no-saber-que-se-ve* o de *no-saber*, y que se puede observar, por ejemplo, en la experiencia estética de Bataille, Artaud, Fernando Pessoa, Celan, Edmond Jabès, cuya exposición de y en escritura, evocan la obra de arte como experiencia de y con la nada, una nada que especifica Marion como "donación denegada" cuya moción paradójica satura de sentido. Experiencia que permite proponer que hay una poética de la saturación, que se percibe como un tiempo y *tempo* en el que la saturación se vive como lo que precipita (una/la) donación de sentido.

Bataille lo testimonia en la experiencia oceánica de una comprensión estética abisal, Artaud al considerar que lo que ha hecho equivale a nada y que no ha escrito, Pessoa en la

praxis estética de un sensacionismo cuya reducción provoca la remoción ontológica de la identidad y en la exposición a lo que en su poética se propone como el *otrarse*. La exposición de sentido de la poética de Celan lo atestigua en la disolución del duelo en el santo y seña de una donación artística en retirada, revenida, y Edmond Jabès en la poética de un ateísmo singular que expone un ahondamiento en la ausencia de Dios; ahondamiento que expone una relación entre sentido y acontecimiento que dirige sus reflexiones, la escritura, hacia una poética de la ausencia, en la que el sentido tiene una presencia que se va a relacionar con el acontecer mismo de la poesía, de la creación, como tiempo de diseminación del sentido, de su intempestividad, desorbitación y desenfoque. Desde esta experiencia, Edmond Jabès propone que:

Escribir es sentir pasión por el origen; es tratar de llegar al fondo. El fondo siempre es el comienzo. Seguro que también, en la muerte, una multitud de fondos constituye lo más escondido; de tal forma que escribir no significa detenerse en la meta sino sobrepasarla sin cesar²².

Singularidad de la voz poética que, en relación con el lenguaje, provoca una semiótica de las intensidades²³, caracterizada por la exposición a-significante del sentido, que se experimenta en la desarticulación de la lengua materna y en la ausencia de referente, que permite llevar la experiencia artística de escritura, desde una gramática asignificante, hasta la deconstrucción del verbo, la enunciación, la acción. La proposición de la poética de la ausencia no sería un juego de lenguaje, sino la exposición de sentido apocalíptico, de un pensar anterior a la era de la filosofía (independiente de las resoluciones

22 E. Jábés, *El libro de las preguntas*, traducción de J. Escobar y J. M. Arancibia, prólogo de F. Jarauta, Madrid, Siruela, 1990, p. 321.

23 Eric Alliez desarrolla los presupuestos de la semiótica de las intensidades en relación con la obra plástica de Ernesto Neto (E. Alliez, ¿Cómo hacer un cuerpo sin imagen? El Anti-Leviatán de Ernesto Neto, traducción de E. Hernández, Cali, junio de 2009, inédito). Esto a partir de lo que se comprendería como el "giro estético" de la fenomenología (E. Alliez, "De la imposibilidad de la fenomenología", *Estudios de Filosofía*, 19/20, Universidad de Antioquia, 1999; sobre todo en: "¿Una fenomenología del concepto para acabar con todas las fenomenologías?", pp. 59-64, y "Presencia del arte o arte de la presencia", pp. 76-83.

21 G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1994, p. 35.

de la metafísica de la presencia pendientes de una filosofía clásica de la naturaleza que podría desembocar en una perspectiva romántica o neo-romántica de la obra de arte), que desde este apocalipsis de la filosofía (de su sentido y no sólo de su muerte) provoca la emergencia de un pensamiento multinatural, cuyo espacio-tiempo de exposición será la apertura del horizonte fenomenológico de un acontecimiento que, en tanto acontecer del sentido poético, es decir de una creación donatriz, heterogenética y multinatural, Blanchot evoca como “espacio literario” (en tanto lugar de exposición ectópica de sentido), y que por su parte Jabès afirma al exponer un recuerdo que menciona así:

Debo referir, pues me sigue obsesionando, la historia extraña de aquella octogenaria en su lecho de agonía que, poco antes de extinguirse, se expresó en la lengua de su infancia que, desde muy joven, había olvidado. Ese comportamiento de un ser en las brumas de la inconsciencia me pareció —y sigue pareciéndome— la ilustración del comportamiento del poeta, el cual en sus obras, habla como no habla nunca²⁴.

Referencia que Jabès expone desde la distancia del acontecimiento que refleja el habla poética y que permite comprender la apertura del espacio literario y el habla de la obra, en la obra, caracterizado por un tiempo diferente, pues en ese acontecer se habla como no se habla siempre. Blanchot diría: “decir que hablo en este lugar donde es lugar de morir”²⁵, tierra de la desherencia y la ausencia de fondo, en la que hay que levantar la voz en la donación de sentido.

En este levantamiento de la voz poética, Jabès continúa y dice:

Toda obra es invalidación de las tinieblas, himno de ultramemoria a la memoria embrujada. La belleza es el don de la muerte a la vida vulgar para que viva brillantemente. Abandonar el libro es dejarse prender del deseo del libro futuro.

24 Jabès, *El libro...*, ob. cit., pp. 321-322.

25 M. Blanchot, *El diálogo inconcluso*, traducción de P. de Place, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 130.

La menor flaqueza nos deja petrificados.

El azul celeste está rodeado de nidos desde los cuales toman impulso aves cuyo vuelo me maravilla. El momento cabe en nuestros ojos. Me extraño de lo que me desgarran y ya no pienso más en el desgarrón. Al ver mi sangre, me doy cuenta de que he sangrado²⁶.

Cotidianidad poética y contemporaneidad iconográfica que, lejos del romanticismo, o en el extremo, del minimalismo simplista del signifiante, lleva el sino de la maravilla, del tiempo del acontecer, pues se trata de lo que no existe, del decir de lo invisible, donde el azul celeste es la apertura del fondo y la revelación del poema como templo del sentido, es decir, como apertura al infinito de las lenguas. Jabès prosigue, y en las esferas del antedecir expone:

Me acuerdo de un atardecer en el que, solo en el desierto, vi cómo la sombra desmedraba el espacio con una aguja tan fina que, en mi ingenuidad, creí que el cielo estaba poblado de plañideras que, a cada pinchazo, lanzaban un grito de fuego del que no se podía afirmar con exactitud si era de una mujer en trance o del universo atravesado. También me acuerdo perfectamente de haber tenido conciencia, por vez primera, de la gravedad del silencio al mirar cómo discurría el Nilo cuyas aguas cargadas me recordaban una fila ininterrumpida de hormigas rojas que transportaran sus alimentos. La esperanza había hecho cobrar ánimo al hábito. El mundo, en su perfecta claridad, estaba muerto para sí mismo, revelado a la muerte, en la más sorprendente lección de vida que, al parecer, había recibido. Y yo pensaba que el libro debía oscilar entre esos dos silencios, igual que debía, en la punta de la pluma, alabearse al temple para los vocablos que los hombres leerían después de Dios²⁷.

El Dios de los poetas, si es que es necesario, vendría a ser el Dios de la disolución de las lenguas y la diseminación del sentido, el ante-lector, el ante-creador, el ante-poeta. Dios de la an-arquía, la desherencia y la donación de sentido, de una voz a-significante que invierte los imperativos y disuelve las categorías al

26 Jabès, *El libro...*, ob. cit., p. 322.

27 *Ibidem*.

diseminar lo otro del verbo en la apertura del acontecer poético del sentido dado.

4. Declosión de sentido y donación artística

La dimensión paradójica de la manifestación del sentido se puede comprender como declosión y donación. De esta manera, se expone una singular relación entre Marion y Nancy, que tiene lugar a partir de temas comunes entre ambos filósofos²⁸.

Para Jean-Luc Nancy, la declosión comporta la paradoja de la manifestación en tanto permite pensar la paradoja de la representación de alteridad, de lo inaudito, de lo que se relaciona con lo irrepresentable y lo invisible e invisto, y que Nancy resuelve al proponer el tacto, el tocar el sentido, en relación con la exposición de un pensamiento. En el caso de Marion y de lo que podría fundamentar una perspectiva estética desde la fenomenología de la donación, la paradoja de la representación del don expone al límite la “paradoja inicial de la fenomenología”, pues es en la retirada de la donación donde tiene lugar la manifestación.

Esta manifestación que soporta la práctica del derecho de presencia en tanto donación incondicional, encontraría equivocidad y equivalencia en la declosión, pues ésta conlleva la apertura de la reducción fenomenológica en la donación de sentido, que para Nancy tiene lugar en la imagen, y que para Marion tiene lugar en el icono. Mociones equívocas de pensamiento que tocan la presencia y que deconstruyen el arte de manera radical, pues lo exponen a la insuficiencia de la representación del sentido en tanto manifestación de alteridad: una alteridad que no se deja decir, como proponía Blanchot —en *El diálogo inconcluso*— ni en términos de inmanencia, ni en términos de trascendencia. Es en esta dimensión singular de exposición don-

de se podría decir que tiene lugar la donación artística, en la apertura singular de lo que no se deja decir y que toca la revelación de una necesidad filosófica distinta que tendría que ver con la donación artística en tanto moción política de alteridad, que ejerce en la estética un derecho de presencia en la diferencia del ser dado a la contemporaneidad de una vida artística. ■

Bibliografía

Alliez, E., “De la imposibilidad de la fenomenología”, *Estudios de Filosofía*, 19/20, 1999, pp. 37-90.

Alliez, E., “La condición CsO o de la política de las sensación”, *Laguna. Revista de Filosofía*, 15, 2004, pp. 91-106.

Alliez, E., *¿Cómo hacer un cuerpo sin imagen? El Anti-Leviatán de Ernesto Neto*, traducción de E. Hernández, Cali, 2009, Inédito.

Blanchot, M., *El diálogo inconcluso*, traducción de P. de Place, Caracas, Monte Ávila, 1970.

Blanchot, M., *La risa de los dioses*, traducción de J. A. Doval Liz, Madrid, Taurus, 1976.

Blanchot, M., *El espacio literario*, introducción de A. Poca, traducción de V. Palant y J. Jenkins, Barcelona, Paidós, 1992.

Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1987.

Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1994.

Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, traducción de I. Herrera, Madrid, Arena Libros, 2002.

Derrida, J., *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

28 Obras de Jean-Luc Nancy como *Ego sum*, *Al fondo de las imágenes*, *El peso de un pensamiento* y *Las musas* tienen relación con las obras de Jean-Luc Marion sobre Descartes (*La ontología gris*, *La teología blanca*, *El prisma metafísico*) y con *El cruce de lo visible* y *Siendo dado* en aspectos que se podrían considerar temáticos en relación con una relectura de la historia de la filosofía desde la deconstrucción, la declosión y la donación. La presencia de Jacques Derrida entre ambos filósofos es indudable, al igual que la de Lyotard, Blanchot, Levinas y Deleuze.

Derrida, J., *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, traducción de H. Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Derrida, J., *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*, traducción de D. Cohen, Buenos Aires, Manantial, 2000.

Derrida, J., *La verdad en pintura*, traducción de M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Didi-Huberman, G., *La pintura encarnada*, seguido de *La obra maestra desconocida de Honoré de Balzac*, traducción de M. Arranz, Valencia, Pre-textos, 2007.

Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, traducción de W. Roces con la colaboración de R. Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Henry, M., *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, traducción de M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela, 2008.

Jábés, E., *El libro de las preguntas*, traducción de J. Escobar y J. M. Arancibia, prólogo de F. Jarauta, Madrid, Siruela, 1990.

Levinas, E., *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, traducción de A. Pintor Ramos, Salamanca, Sígueme, 1987.

Levinas, E., *La realidad y su sombra*, traducción de A. Domínguez Leiva, introducción de A. Domínguez Rey, Madrid, Trotta, 2001.

Madroño, M., "Estética de la invisibilidad. Notas sobre la creación artística a partir de *El cruce de lo visible* de Jean-Luc Marion", *Anuario colombiano de fenomenología*, Vol. III, Medellín, Universidad de Antioquia (Instituto de Filosofía), 2009, pp. 339-356.

Marion, J.-L., *El cruce de lo visible*, traducción de J. Bassas Vila y J. Masó, Castellón, Ellago, 2006.

Marion, J.-L., *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, prólogo a la edición española de J.-L. Marion, traducción, presentación y notas de J. Bassas Vila, Madrid, Síntesis, 2008.

Marion, J.-L., *Dios sin el ser*, traducción de D. Barreto, J. Bassas Vila y C. E. Restrepo, revisión y postfacio de J. Bassas Vila, Vilaboia (Pontevedra), Ellago, 2010.

Nancy, J.-L. "La imagen – Lo distinto", *Laguna. Revista de Filosofía*, 11, 2002, pp. 9-22.

Nancy, J.-L., *Un pensamiento finito*, presentación y traducción de J. C. Moreno Romo, Barcelona, Anthropos, 2002.

Nancy, J.-L., *Corpus*, traducción de P. Bulnes, Madrid, Arena Libros, 2003.

Nancy, J.-L., *El sentido del mundo*, traducción de J. M. Casas, Buenos Aires, La Marca, 2003.

Nancy, J.-L., *La declosion. Déconstruction du christianisme I*, Paris, Galilée, 2005.

Nancy, J.-L., *Ser singular plural*, traducción de A. Tudela, Madrid, Arena Libros, 2006.

Nancy, J.-L., *El peso de un pensamiento*, traducción de J. Bassas Vila y J. Masó, Castellón, Ediciones Ellago, 2007.

Nancy, J.-L., *Tumba de sueño*, traducción de H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

Nancy, J.-L., *Las Musas*, traducción de H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1979.

Schérer, R., "El apocalipsis liberal (divagaciones)", *Sé cauto*, 25, Cali, Fundación Comunidad, 2007, pp. 71-84.

