

El texto que viene a continuación tiene su casa en medio de un escrito más largo, titulado *Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno*. Como subtítulo va un juego de palabras que se quiso ocurrente: *L'essence du vide: Le vide d'essence*, pero que no tengo más remedio que descubrir porque, hasta el momento, la gracia les ha resultado inadvertible o sosa a quienes lo han leído.

L'essence du vide está claro: es la esencia del vacío. Pero *le vide d'essence* no sólo es el vacío de esencia, sino, por el otro significado de *essence* en francés, puede ser además el depósito vacío de un automóvil. La *esencia vacía del arte moderno* es un motor sin gasolina, no da más de sí, no lleva a ninguna parte. A eso quiere referirse el subtítulo del escrito.

Por lo dicho hasta ahora, se entiende que mi intención al escribirlo estaba en responder a dos conferencias muy influyentes que Eugenio Trías dio hace unos años en Barcelona, publicadas ambas, con los títulos de *La esencia vacía del arte moderno* y *La plaza y su esencia vacía*. No quisiera que mi actitud hacia esos textos y su autor se confundiera. Critico sus posiciones para llegar a ser capaz de entenderlas, porque me cuesta y me interesa su lectura, porque la actividad por medio de la cual uno asimila algo pasa por desgarrar, masticar, disolver y digerir eso que interesa. Si defiendo en este mismo escrito que no hay percepción moderna de la obra de arte que no sea, simultáneamente, sonda herética, ¿cómo no defender y practicar que no hay *lectura* de un texto que no sea su *crítica*?

[Un ejemplo opuesto: ningún esfuerzo es necesario para desinteresarse de cosas como *Arquitectura minimalista en Barcelona* o *Arquitectura de las neovanguardias*. Cualquiera que sepa algo de minimalismo o de las vanguardias artísticas ya comprende que quien use el término *arquitectura minimalista* o *neovanguardias* no sabe lo que se trae entre manos, ni vale la pena averiguarlo por él. Contra ellos no aprovecha discutir. Sólo hay que agradecerles que, al revelar su instrumental mental ya desde el título, se vuelva innecesaria su lectura.]

La *Federación de textos* tiene, al completo y por el momento, dieciocho apartados, algunos de los cuales van titulados. Son:

1. Falso diálogo

5. 4'33"

7. [Otro inicio para este escrito], que es el único que aquí se publica,

8. Normas para hablar de arte moderno,

9. El silencio del arte,

10. El juicio de París

14. *Du champ d'or dur* (contra Marcel Duchamp),

15. *Contra Eisenman, contra la arquitectura de la ausencia*,

16. *La plaza y su esencia fallera*,

17. *Las palabras de la ley*

Algunos de los apartados son de tres líneas, otros son de muchas -para lo que yo suelo páginas. No deja de ser característico que un texto contra el vacío haya llegado a llenar tanto papel como para no caber en la revista que debía acogerlo y que acabe obligando a que el lector remita lo que tiene entre las manos a un texto ausente.

Quizás el texto no esté de acuerdo con lo que le hago decir, y lo manifieste en su cuerpo.

Otro inicio para este escrito

Que el silencio y el vacío puedan ocupar la esencia de una obra de arte es, en nuestro tiempo, una creencia anacrónica. Presupone la existencia de un espectador ajeno a todo cuanto ha sido el arte desde Mallarmé y Cézanne, es decir ajeno a todo cuanto ha sido la experiencia del arte moderno.

Antes, cuando la obra de arte era una forma que introducía al mundo, y el espectador iba a la obra como en tránsito hasta el corazón de las cosas, sí que podía producirse la obra alrededor de un núcleo vacío, alrededor de un bloqueo de comunicación. El espectador, en ese caso, adentrado y perdido por los pasadizos de la obra, podría encontrarse con una opacidad que le impidiera el paso hasta lo que esperaba encontrar abierto en el fondo de la obra -es decir hasta la verdad del mundo a la que la obra daba acceso. A ese quedar embarrancado en la obra, sin poder llegar a saltar al mundo, se le llamaba *vacío*, o *silencio*, y a su contrario, a la culminación de la satisfacción, al desembarco desde la obra hasta el mundo, se le llamaba, con arcaísmos de contenido hoy impreciso: *belleza, verdad, ley*.

The seven

The following text is part of a much longer paper, which is entitled *Federation of both short and long texts against the empty essence of modern art*. The subtitle is a play on words in French: *L'essence du vide: le vide d'essence* even though I must admit that those who have read it up to the present time have all failed to see the humor in my wit.

L'essence du vide is quite clear: it is the essence of emptiness. However *le vide d'essence* has two meanings, one being the emptiness of essence while the second one refers to an empty gas tank. So the title *The empty essence of modern art* also means that it is an engine out of gasoline, that it has no future. This is what the subtitle is trying to refer to.

It is very easy to tell that my intention is to reply to Eugenio Trías's comments made in two separate speeches in Barcelona several years ago. They have been published as *The empty essence of modern art* and *The square and its empty essence*. I really do not want that my attitude towards these texts and their author could be

misunderstood. I criticize their positions in order to be able to fully understand them because I find their reading to be both intriguing and hard to grasp because the process by which you are able to assimilate something must be teased, chewed, dissolved and digested, that what interest.

If I am defending the theory that the only possible perception of modern art must be through a deep interpretation, how can I not defend the theory that any reading of a text has to necessarily be a critique?

(Here is the opposite example: one does not have to exert any effort whatever to keep from getting interested in a text like *Minimalist architecture in Barcelona* or *Neo-Vanguard architecture*. Anyone who knows anything about minimalism or artistic vanguards realizes the mere usage of the terms *minimalist architecture* or *neo-vanguards* denotes that the author does not have the slightest idea about the subject and so why should he be read, or discussed. Thanks should be given that he has saved us from reading this worthless piece by choosing such a demonstrative title.

The Federation of titles is composed, at this time, of

18 separate works, some of which have their own title, as follows:

1- *False dialogue*

5- 4'33"

7- (*Another way to start this paper*), which is the only one that is here in published.

8- *Rules for speaking about modern art*

9- *The silence of art*

10- *The trial in Paris*

14- *Du champ d'or dur* (against Marcel Duchamp)

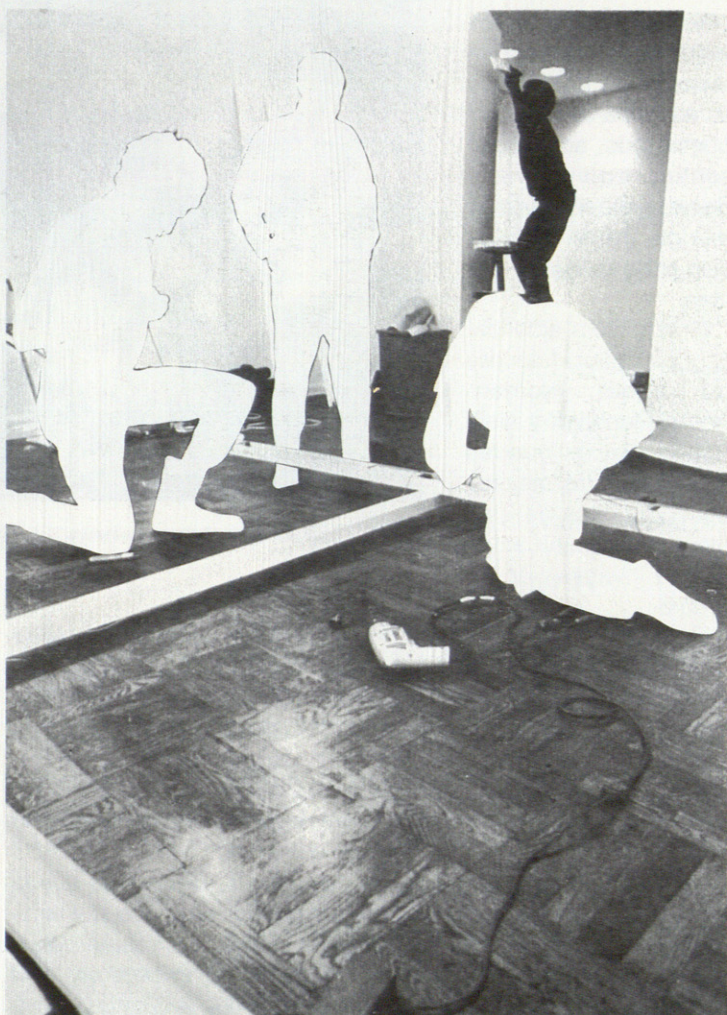
15- *Against Eisenman and the architecture of absence*

16- *The square and its fallas essence*

17- *The words of the law*

Some of these works are only a three lines long while others are many pages long, or at least many pages for me. It may be noteworthy that an article dealing with emptiness is so long that it does not fit in the magazine it is written for and forces one to read an absent text.

The text may not express what I want to say and can only manifest it through its body.



Antes. Porque esa fue la figura de nuestro gran arte clásico, el que gira alrededor de Descartes, Pascal y Leibniz, el que va desde la ruptura de la ligazón entre el lenguaje y el mundo - Cervantes, Shakespeare- hasta la angustia combinatoria - Calderón, Bach- y llega hasta los románticos. Por eso el tema por excelencia del pensamiento clásico fue el del *silencio de Dios*, es decir, el de la pérdida de la *religión* del mundo, la pérdida de los vínculos religadores entre las cosas y el sujeto: la pérdida del lenguaje. De pronto, el mundo calla. Las preguntas que se le dirigen quedan embotadas, sin eco ni respuestas. *El hombre mira al mundo, y el mundo no le devuelve la mirada* ¹. Por eso la forma por excelencia del arte clásico fue la novela: la aventura del sujeto por llegar hasta el mundo, en un viaje mixto de Sísifo y Teseo. La última novela ya no pudo ser sino el manual para aprender a reconocer los signos del mundo -unos signos tan convencionales como los propios sujetos que los encarnaban².

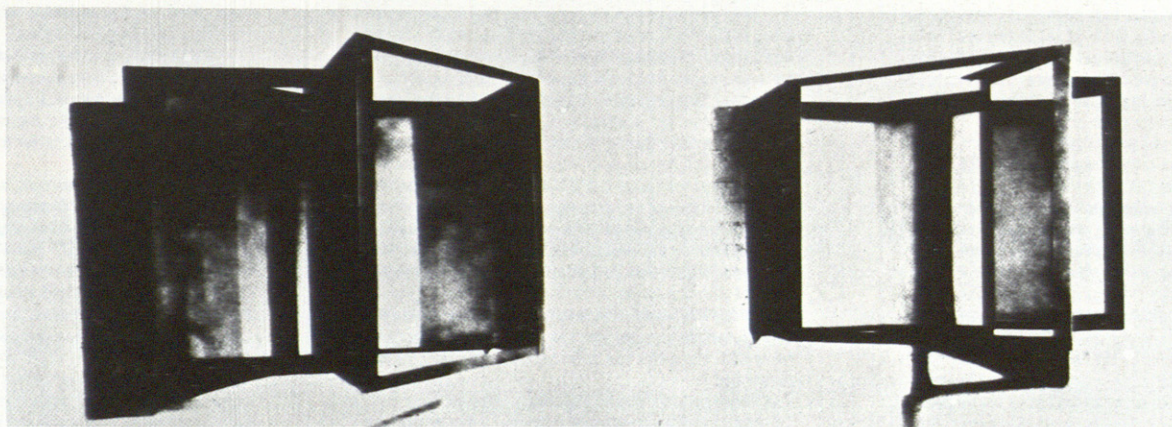
El arte moderno es otra cosa.

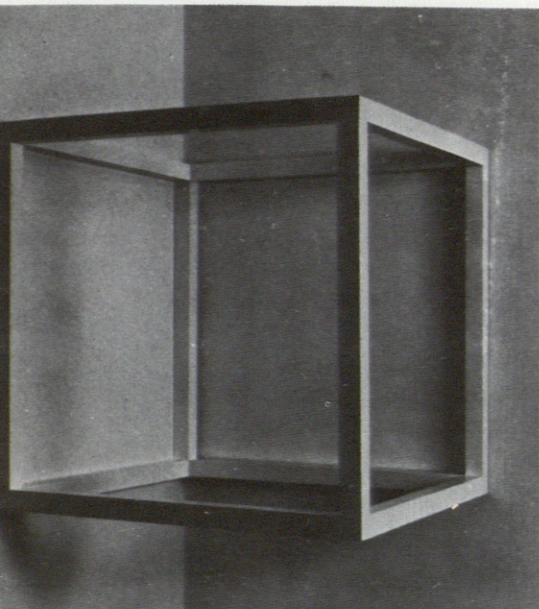
Maurice Blanchot ha caracterizado el gesto inicial de la escritura literaria moderna precisamente con un romper la referencia que liga el lenguaje al mundo. *Escribir es romper ese vínculo. Es, además retirar el lenguaje del curso del mundo, soltarlo de cuanto hace de él un poder mediante el cual, si yo hablo, es el mundo quien se habla* ³. La obra de arte moderna no es una clave de mando, sino un mundo análogo, desvinculado ⁴. Como el mundo, la obra de arte moderna conoce una única propiedad: ser. La pregunta que conviene dirigirle a la obra no es *¿tú qué significas?* - eso sería una impertinencia, sería reducir la obra a mero vehículo ancillar portador de otra cosa, sería remitir la obra a algo ajeno a ella, a un *contenido*, lo importante, que podría ser dicho lenguaje- sino *¿tú qué eres?* (Esa segunda pregunta puede resultar imprecisa por pertinente, es decir productiva: será la misma respuesta quien vaya precisando progresivamente los términos de la pregunta).

Esta retracción de la obra sobre sí misma, soltándose del mundo, habrá dado lugar a varias consecuencias y a distintos equívocos, girando ambos - consecuencias y equívocos- alrededor de una condición que a veces se ha llamado *abstracción*, a veces *autonomía*, *literalidad*, *modernidad*, *minimalismo*, *art-as-art*, y que

1. Dan Flavin trabajando con las manos en los bolsillos.

2. Robert Smithson. Enantimorphic Chambers. 1964.





3. Cubre 1965. Sol Lewit.

quien, equivocándose, vaya a buscar a la obra lo que la obra ni tiene ni quiere -ser expresión de algo fuera de ella misma-, para quien le reproche a la obra su estar ocupada íntegramente en ser ella, su aislamiento autista, y quiera proponerle a la obra otro comportamiento, volver a ser un auxiliar del mundo. Pero a ése, ¿no cabría recordarle que los filósofos han de preocuparse de interpretar el mundo -y el arte-, no de transformarlo?⁶

En escritos de Emmanuel Lévinas -un autor de quien está próximo Maurice Blanchot- podemos encontrar, aunque no referidas inicialmente a la obra de arte, descripciones del ser que concuerdan con las características del *espacio literario*.

*El ser en mí, el hecho de que existo, mi existir, es lo que constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad, sin referencia. Entre seres puede intercambiarse todo, excepto el existir. En este sentido, ser es aislarse para existir. Soy nómada en tanto que soy. Es por existir que soy sin puertas ni ventanas, y no por algún contenido que estaría en mí, incomunicable*⁷.

Puede aplicarse el arte de los Cincuenta- Sesenta, al arte que se aísla para existir, la escualidez de atributos del ser que propone

puede llegar a confundirse con la *esencia vacía*.

*La obra -la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inacabada: es. Lo que dice es exclusivamente esto: que es -y nada más. Fuera de eso, no es nada. Quien quiera hacerle expresar algo más, no encuentra nada, encuentra que no expresa nada*⁵.

El vacío expresivo, el *silencio* de la obra sólo será tal para

Lévinas, dependientes todos de su retracción respecto al mundo, de su ausencia de *sentido* -puesto que, aquí, decir sentido equivaldría a decir *aplicabilidad al mundo*, tránsito y relación entre el mundo y la obra.

En la pintura americana y la literatura francesa de aquel momento -Ad Reinhardt y Alain Robbe- Grillet- pueden encontrarse las mejores encarnaciones de este bloqueo comunicativo, de esa invaginación de la obra.

*Cuando empecé a escribir luchaba, es cierto, contra lo que usted ha llamado un sentido instituido. Empecé pensando que, contra tal sentido instituido, el escritor debía desarrollar un nuevo sentido, pero ese nuevo sentido seguía siendo, como usted ha dicho, una representación. En consecuencia, yendo un poco más lejos, ese sentido debía ser, no sólo nuevo, sino plural y dinámico. Pero tampoco era suficiente porque, incluso plural y dinámico, el sentido seguía siendo sentido. También intenté suponer que ese sentido fuera un producto y no una expresión: pero el sentido producido, desde que queda expresado, vuelve a ser un sentido. Comprendo pues que el enemigo principal, para mí, quizás el único enemigo, y sin duda desde siempre, es, de modo general, el sentido.[...] No debiera ser ni el sentido instituido, ni el nuevo sentido, ni el sentido dinámico y plural, ni siquiera el sentido producido que ignora por sí mismo su propio sentido mientras se está produciendo, sino un sentido que se reconociera a sí mismo como imposible. Tanto que, desde el momento en que una teoría lo haya alcanzado, para expresarlo bajo forma de sentido, el texto deberá ir un poco más allá*⁸.



4. Robert Smithson. Map of glass. Loveladies N.J. 1969.

(Another way to start this paper)

In our times, the idea that silence or emptiness may be the essence of a work of art is archaic. This would mean that the spectator is unaware of all of the art that has been developed since the times of Mallarmé and Cézanne, that is, unaware to all that has been the experience of modern art.

Earlier a work of art was a way to be introduced to the world and the spectator used the piece of art as a walkway into the heart of things. So, then a piece of art could be centered around an empty nucleus a lack of communication. In that case, the spectator, once he was in the midst of a work and befuddled by its never-ending passageways, would sometimes find himself in such a darkness that he could not reach the base of the word, the truth of the world that the piece of art had access to.

This, being stranded in the work without reaching the world, used to be called *emptiness or silence* while the opposite, the disembarkation of the work in the world was called beauty, truth or law, terms that

sound so old-fashioned nowadays.

This was long before, as it was the figure of our great classic art, centered around Descartes, Pascal and Leibniz, that lasted from the point where language and the world were no longer tied together - Cervantes, Shakespeare- until the period of the combinatorial anguish - Calderón, Bach- and the romantic era. So, the main theme of classic thought was called the silence of the disappearance of religion, and the ties between things and the subject, the disappearance of the concept of language. Suddenly the whole world was quite. Questions were left unanswered. Man looked at the world, but the world looked the other way¹. Thus novels became the most respected form of art: *Sisyphus and Theseus's mixed trip to search for the world*. The last novel to be written had to be a manual to learn how to recognize the signs of the world -signs that were as ordinary as the character himself.²

Modern art is something totally different.

Maurice Blanchot feels that the most important

characteristic of modern literary writing is its breaking away from the ties between language and the world. Writing is breaking this linkage.

Additionally, it is the removal of language from the world loosening it from everything that makes it serve as a medium whereby if I speak then it is the world which is speaking.³ The piece of modern art is not the key to the world but rather the key to an analogous one, without any ties.⁴

The piece of modern art, as is also true with the world, knows only one property - its being. The question that should be asked to any work of modern art is not *What do you mean?* - this would be not pertinent, as it would imply that it is a mere instrument of something else, the object itself would simple be a vehicle to take us somewhere else to an important, reserved *content* that could be expressed through language. The right question is *What are you?* (This second question may be imprecise but it is certainly relevant, being productive. It is the answer that will further define the real terms of the original question).

Hay que desposeer el comentario de Robbe-Grillet de cualquier sentido ético: se trata de un comentario de técnica literaria. El sentido es el puente a través del cual el lector accede al dominio del texto; es, por lo tanto, a través del sentido que la obra queda ligada al mundo. No siendo posible la garantía de un texto sin sentido, impermeable a la imposición de sentido por parte del lector, el texto debe ser tal que escape más allá de cada atribución de sentido: es el texto, y no sus sentidos, quien debe ser deslizante, el texto debe comportarse como un espejo, que mimetiza los movimientos del lector, o como dos espejos enfrentados, a cuya perspectiva infinita no tiene acceso el espectador sino como vértigo, o como una neblina deshilachada, que se deshace sin consistencia tan pronto se le quiere reconocer una forma.

Ad Reinhardt - el más radical entre los pintores y tratadistas de arte de la segunda postguerra- ha llegado a la misma definición del arte por decantación, hasta conseguir un principio simultáneamente volátil y retraído, el *Art-as-art*, el *arte-en-tanto-que-arte*: *La única cosa a decir sobre el arte es que sólo es una cosa. El arte es arte-en-tanto-que-arte y cualquier otra cosa es cualquier otra cosa. El arte-en-tanto-que-arte no es nada sino arte. El arte no es lo que no es arte*⁹. A distancia, Reinhardt está concordando con Robbe-Grillet cuando propone la falta de sentido - mejor: el ausentarse la obra respecto al sentido- como condición de la obra de arte, y la *presencia* de la obra como su único contenido atribuible.

De ahí siguen dos posiciones.

Por un lado, reconocer, como hemos visto, el núcleo retraído del arte, su falta de relación con el mundo, pero, además, desvincular el trabajo artístico de cualquier necesidad de expresión, tanto de los valores personales del autor como de las condiciones del mundo:

5. Empty Words. John Cage, 1973-78.

se a nadie, su autotautología - determina además lo que Blanchot ha llamado la *soledad* del autor¹¹ - y otros el carácter *intransitivo* de la escritura literaria- y la *interminabilidad* de la obra, su ausencia de medida¹², ¿cómo podría ser de otro modo, si cualquier medida no puede venir sino desde fuera de la obra, desde el mundo?:

*La soledad que por la obra le llega al escritor se revela en esto: escribir es ahora lo interminable, lo incesante. El escritor ya no pertenece a aquel dominio magistral donde expresarse significaba expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites. Lo que se escribe entrega a quien debe escribir a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, sin consistencia por sí misma, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que sigue hablando cuando se ha dicho todo, lo que no precede a la palabra, porque le impide, más bien, ser palabra inicial, como le retira el derecho y el poder de interrumpirse.*¹³

La obra es, pero no está en el mundo: si los límites de la obra fueran precisos, sería posible determinar sus coordenadas y

*Una pintura es, en cualquier modo, una actividad individual, relativamente privada, y su forma más abstracta y libre no depende de la comunicación de informaciones específicas o materias argumentales. Porque es universal, ahistórica e independiente de la existencia cotidiana no puede significar que no tiene ningún significado. Hay gente que piensa que si una pintura no tiene un tema o no es una imagen, no tiene significado. Es justamente lo contrario.*¹⁰

La desvinculación lingüística de la obra -su no tener nada que decir acerca del mundo, su ausencia de discurso, su no dirigir-

This retraction of the work into itself breaking away from the world, gives way to several consequences and various misunderstandings, both of them being due to a condition known as abstraction or autonomous, literally, modernity, minimalism, art-as-art and may be confused with the term we are looking at empty essence.

The work of art, the literary work, is neither finished nor unfinished, it simply exists and nothing else. Outside of this there is nothing. Anyone who may want it to express something else will soon realize there is nothing to be found, that nothing is being expressed.⁵

The expressive emptiness, the silence of a work, will only be seen by someone who mistakenly tries to find a meaning in a work that it does not have, nor want to - to be the expression of something else outside the work in itself - or by someone who criticizes the work for only being worried about itself, claiming that it is isolated from the rest of the world and wants it to behave

differently and to become again an appendice of the world.

*However should this person not be reminded that the role of philosophers is to interpret the world, or art in this case, and not to transform it?*⁶.

Emmanuel Lévinas, very close to Maurice Blanchot, has described this property, the mere being, in a way that coincides with what we called the *literary space* although he was not referring directly to a work of art as follows:

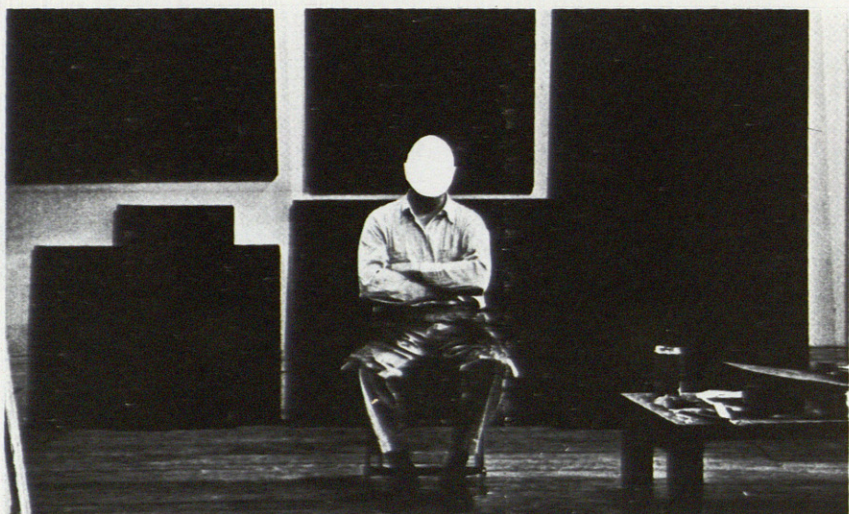
*My being, the fact that I exist, my existence, is the most intransitive element, unintentionally, and without any other reference. Anything may be exchanged among beings, with the sole exception being, their existence. In this sense, to be, is to isolate oneself in order to exist. I am a monad as long as I exist. Due to my existence that I am without doors nor windows and not due to some isolated content that would be within the incommunicable.*⁷

This may be applied to the art that took place

in the 50's and 60's, art which isolated itself in order to exist, with extremely limited attributes to exist as Lévinas proposed, all of them being practically separated from the world, with a total absence of feeling -feeling meaning applicable to the world, passageway and a relationship between the world and the piece of art.

In the American painting and in the French literature of that time -Ad Reinhardt y Alain Robbe-Grillet as limits - it can be found the best expression of this communication blockade of invagination of the work.

When I began to write, I used to fight against what you call an imposed sense. I began thinking that if a writer was going to fight against something that is being imposed, then he should be able to create a new sense, but this new sense would still be a representation, as you have said. Consequently, going a bit further, this sense should be plural and dynamic, as well as simply being new. But this is not enough either because, even I though



6.

7.

6. Reinhard en su estudio. 1962.

7. Instalación de pinturas negras. Jewish Museum, N.Y. 1966.

8. Properties of between. Mel Bochner.

it may be both plural and dynamic, the sense was still sense. I also tried to accept the fact that this sense was a product in itself and not just an expression, but a sense it has been produced from the moment it is expressed becomes a sense again. I understand that the main enemy, perhaps my sole enemy and beyond a doubt it has always been there, is the sense (...). I feel that it should not be an imposed sense, nor a new one, even though it may be plural and dynamic, nor a produced sense that may ignore that own sense that is being produced, but rather a sense that accepts that even itself is impossible. This is so true that from the very instant that a theory has reached it, by pressing it in whatever form it may be, the text must go a bit further.⁹

We should eliminate any ethical sense from Robbe-Grillet's comments: it is simply a literary commentary. The sense acts as a bridge over which the reader is taken into the domain of the text; it is

through the sense that the work is linked to the world. Accepting the fact that there can not be a guarantee for a text that lacks any sense, impermeable to any sense the reader may try to impose on it, the text has to be such that it is beyond any attempt to give it a sense: it is the text itself, and not its senses that should be sliding. The text should behave as a mirror, mimicking the reader's movements, or even as a pair of mirrors with an infinite perspective inaccessible for the spectator. Its image is hazy, yet the haze tends to disappear once the form has been almost recognized.

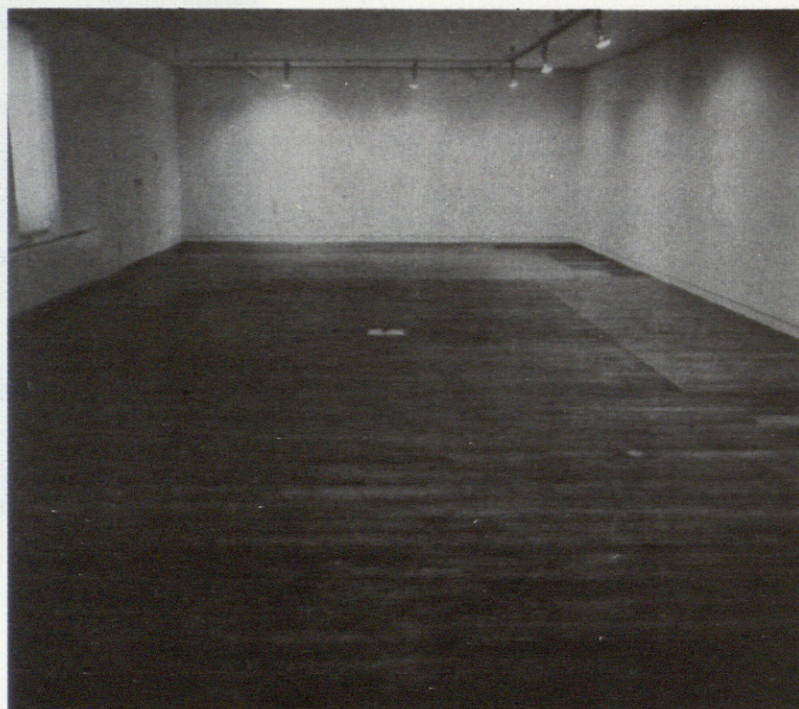
Ad Reinhardt, the most radical painter and art critic of the second post-war reached the same basic definition of what art really is through a process of elimination as well, calling it *art-as-art*, a principle that is simultaneously flighty and withdrawn: *The one thing to say about art is that in one thing. Art is art-as-art and everything else is*

*everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.*⁹ Even though they are far apart, Reinhardt agrees with Robbe-Grillet by proposing a lack of sense or, perhaps it would be better to say: *the total absence of sense in the work as a condition of the piece of art and the presence of the piece as its only real content.*

Next we are going to see the two positions:

On one hand, recognizing that nucleus that has been withdrawn from art, its lack of a relationship with the world in addition to having no need to identify the piece of art with any sort of expression whatsoever concerning the authors' personal values or world conditions:

A painting, however, is still a relatively private, individual activity, and its free, most abstract form is not concerned with communicating specific information or subject matter. Because it is universal, unhistorical, and independent of everyday existence doesn't mean it doesn't have any meaning. Some



PROPERTIES OF BETWEEN, Ort: Sonnabend Gallery, NYC, 2. Febr. 1972.

I DO NOT MAKE ART. I DO ART.

8.

people think that if a painting doesn't have a subject or isn't a picture, then it doesn't have meaning. This just isn't true.¹⁰

The lack of linguistic links of a work, meaning a lack of saying something to the world, not having a message, not being directed towards anyone specifically, its self tautology, defines what Blanchot has called the *solitude* of the author.¹¹ and what owners have referred to as being the "intransitive" character of literature and the *unendingness* of a piece of art, its absence from the measure.¹² How can it be any other way if any measure has to come from outside the work itself, meaning from the world?

The solitude that reaches the author through the work is revealed in this: writing is now a neverending, unceasing thing. The writer no longer belongs to that pompous domain in which expression meant expressing, with precision and total assuredness, things and their worth according to the sense of their limits. Whatever is written takes

the one who is supposed to write to an affirmation which he has no authority over, without any consistency, and which really does not affirm anything, nor is it the repose, the dignity of the silence due to the fact that it is what is still talking once everything has been said, that which does not precede the word as it can not be the initial word, as well as being unable to be interrupted.¹³

The work exists but it is not in this world: if the limits of a work were well-defined, then it would be possible to define its coordinates and recognize its place in the world. This is not so as the work is only known by being displaced, extemporaneous, unfinished, unsubstantial: *The existence we try to approximate is the same work of its being, which can not be expressed as a noun but rather as a verb.*¹⁴

This must be slightly qualified in that it is a verb that is missing a subject, potentially being developed and yet still undefined. There is no

expression, nor any sort of monologue, nor Joyce, nor any limphatic overpouring on the part of the subject in the use of language: *in short, literary language is not language.* Ad Reinhardt would say something similar in the third part of *Art-as-Art Dogma*¹⁵.

Modern art not only has given the author and his work new materials, activities, and another position in respect to the world but has also created another type of spectator and another type of task for the spectator.

The work is a world of its own, with its own law, a setting with its own articulations, where the spectator fits in. One of these articulations, even though it may not be the most important one is still perception: the spectator is looking, listening or reading. But this has been changed as well, ever since Picasso and Cézanne *looking at the picture* is not the same operation as before, nor ever since Mallarmé and Joyce *reading a book* is not the same

reconocer su emplazamiento en el mundo. Eso no es así, la obra sólo se conoce desplazada, extemporánea, inacabable, insustantiva: *El existir al que intentamos aproximarnos es la misma obra de ser, que no puede expresarse por un sustantivo, sino que es verbo.*¹⁴

Con algunas precisiones. Se trata de un verbo sin sujeto, una potencia en curso, previa a cualquier determinación. No expresión, no monólogo, no Joyce, no derrame linfático del sujeto en el lenguaje; en definitiva: el lenguaje literario no es lenguaje. Ad Reinhardt diría algo parecido en la tercera entrega de *Art-as-Art Dogma*.¹⁵

El arte moderno no sólo ha dado otros materiales, otra actividad y otra posición respecto al mundo a la obra y al autor: ha fabricado, además, otro espectador, otra tarea para el espectador.

La obra es un mundo, es decir una ley, un dispositivo en el que encaja, con varias articulaciones, el espectador. Una de esas articulaciones, y no la más importante, sigue siendo perceptiva: el espectador mira, escucha, lee. Pero también ésa ha cambiado: desde Cézanne y Picasso, por *mirar una pintura* no se entiende la misma operación que antes o, desde Mallarmé y Joyce, leer un libro no es la misma operación que antes. Pero además se ha añadido otra articulación al acoplamiento de espectador y obra: *ha aparecido el discurso del espectador*. La pérdida de significado que ha experimentado la obra, su renuncia a depender del mundo, su desasimiento de la dimensión lingüística, hace caer la palabra del lado del espectador:

el dispositivo obra- espectador donde se produce el discurso.

El papel discursivo del espectador, su ser el portador del lenguaje de la obra quizás sea lo que está recogido en la figura de aquellos a quienes Heidegger llamaba *die Bewahrenden* -los guardianes de la obra, en el sentido no del conservador, del celador, del vigilante, del custodio, sino de la clueca que resguarda y desarrolla, en un mismo gesto, el huevo-, un guardián tan esencial para la obra como el propio creador, aquél sin el cual la obra no podría ponerse a ser.

A dejar que la obra sea obra, lo llamamos la resguarda de la obra [...]

Tan poco como una obra puede ser sin ser creada -tanto necesita a sus creadores-, tan poco lo creado mismo puede ponerse a ser sin los guardianes. Pero cuando una obra no encuentra a sus guardianes, no los encuentra como y cuando los requiere, tales

que correspondan a la verdad que adviene en la obra, entonces esto no significa de ningún modo que la obra también pudiera ser obra sin sus guardianes [...]

El modo de la resguarda correcta de la obra es creado e indicado sólo y exclusivamente a través de la propia obra [...]

Para llevar a cabo la creación de la obra, tan esenciales como los creadores son los guardianes¹⁶.

Heidegger no indica, en sus conferencias sobre el origen de la obra de arte, cuál sea la operación del Guardián, en qué consiste la práctica de resguarda -eso es creado e indicado sólo y exclusivamente a través de la propia obra, pero es claro que no puede darse sino en el habla. Resguardar la obra consiste, así, paradójicamente, en abrir la obra a la interpretación, en el discurso

del Guardián. Quizás pueden leerse los textos de Heidegger acerca de la poesía de Hölderlin como propuestas de ejercicios de resguarda.

Desde la provocación futurista o las maquinarias constructivistas, hasta las asperezas del texto beckettiano o la impermeabilidad minimalista, toda la historia de nuestro arte es o metáfora o aplicación directa de tal dispositivo obra-guardián: la obra es una máquina célibe que requiere a su observador, para ser puesta en marcha -descomponiéndola, reconociendo sus partes, abriéndola a secciones de sentido- y para que el espectador se ponga asimismo a sí mismo en marcha -en el discurso interpretativo.

Así, ¿cuál silencio de la obra si, en el arte moderno, por obra hay que entender el acoplamiento de la instalación material y el observador con su discurso?

operation as before. Additionally, another articulation has been joined to the link between the spectator and the work: *the spectator's own discourse has appeared*. The fact that the work has lost its meaning, that it has renounced its dependence on the world, that it has broken its ties to with the linguistic dimension has forced the word to be on the spectator's side of the fence: *it is the observer who must now talk instead of the work*. In the modern experience, the interchange takes place between the work and the spectator.

The spectator's discursive role, his being the beholder of the language of the work may be what Heidegger refers to as *die Bewahrenden* - the guardians of the work, not in the sense of being its keeper or its jailer, its watchman, its custodian but rather it is the hen which, at the same time, protects and develops the egg, an element as essential in the work as the author himself, without it, the work could never begin to exist.

To let go, that the work will be work, we call it

the guardian of the work.

If the work can even slightly exist without being created - its creators are so necessary - and what has been created can not begin to exist without guardians. But when a work does not find its guardians, it does not find them when and where they are needed, those that really correspond to the work; so this does not mean that a work may also be a work without its guardians.

The way this protection of the work is created and indicated belongs solely and exclusively to the work itself.

*In order to create a work the guardians are just as essential as the creators themselves*¹⁶.

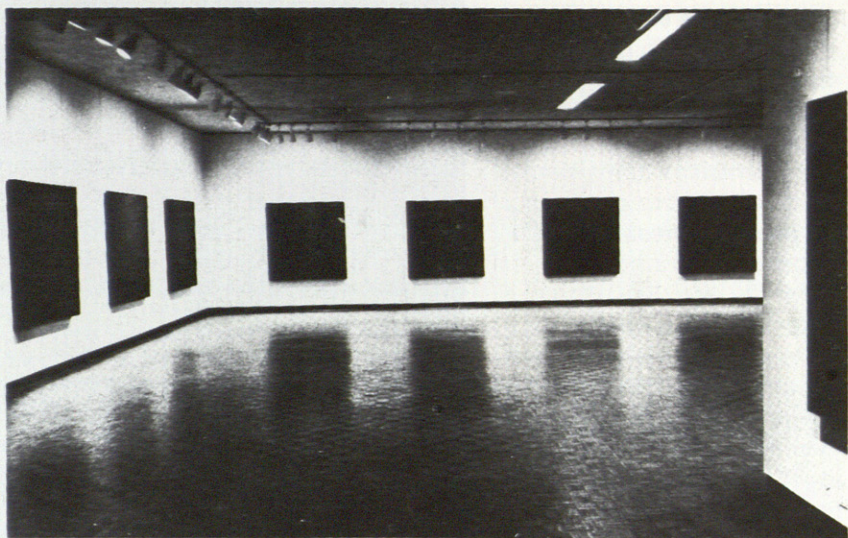
Heidegger never stated in any of his pictures concerning the origin of art how he envisioned the role of the Guardian, what exactly was the protection - remember that *it is created and indicated solely and exclusively by the work itself* - but it seems evident that the only way it can be done is through the speech. Protecting the work, even

though it appears to be a contradiction, basically consists in opening the work to interpretation, in the discourse of the Guardian. Heidegger's articles regarding Hölderlin and his poetry may be the key to understanding his proposals concerning the role of the guardians.

From the futurist provocations or the constructive pieces of machinery, to the harshness of Beckett's texts or the minimalist impermeability, the history of our art is either a metaphor or a direct application of the relationship between the work and its guardian: the work is a quiet machine that needs the spectator to start it - breaking it down, checking its parts, opening it up section by section - and so that the spectator can also start his own machinery up, that of his interpretive discourse.

So, what is the silence of a work, in modern art, if we understand the work to be a linkage between the installation material and the observer through his discourse?

José Quetglas



7.

e pr t rth
a coi nth tnt w ea ndD
s strh il o rv lm
r dn l c nly w 'scoh
f a o p th
vwh tnt ha ght

r h. H o i sh

rg o v. Gwnth dth
eh m w
tak ofi m ax
eo llsth tigr nf
pnscc u tl th
rk

rnn ei

dryf m s n I s rpr rstwe rd oo g we
A. athbn mg ioscoarp w Th ldott a s

b ll m a no yspe ndv ft ndb

5.



6.

1,5,6,7. Ver páginas anteriores.

Notes:

1. L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard. Alain ROBBE-GRILLET. *Nature, humanisme, tragédie* 1958, in *Pour un nouveau roman*. Minuit, Paris 1963 pg.53. Robbe-Grillet went on explaining the differences between the classical and the modern worlds. It does not reject contact with the world but rather accepts it in order to use it for profit, simply a superficial tool, with a shape, made out of a certain material and with a certain function... And the man of today, (or of tomorrow for that matter) no longer needs to have a deep meaning, without having any fear of facing this emptiness. His heart no longer needs to have its own place, because if it rejects communion, it is rejecting the tragedy as well. Il ne refuse pas pour cela tout contact avec le monde; il accepte au contraire de l'utiliser pour des fins matérielles: un utensile, en tant qu'utensile, n'a jamais de profondeur: un utensile est entièrement forme et matière de destination... Et cette absence de signification, l'homme d'aujourd'hui (ou de demain...) ne l'éprouve plus comme un manque, ni comme un

déchirement. Devant un tel vide, il ne ressent désormais nul vertige. Son cœur n'a plus besoin d'un gouffre où se loger. Car s'il refuse la communion, il refuse aussi la tragédie. A. ROBBE-GRILLET, *ibid.*
2. From *A la recherche du temps perdu* in: Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris 1964.
3. *Ecrire c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, de le dessaisir de ce que fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui parle*, Maurice BLANCHOT *L'espace littéraire* (1955) Gallimard, Paris 1978 pg. 17.
4. From the *World-Book* from Mallarmé to Heidegger: To be a work means: to install a world (Werksein heisst: eine Welt aufstellen). Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935, 1956), Reclam, Stuttgart 1960 Pg. 40, and Adorno: *Works of art go beyond the limits of the empirical world and create another one, with its own essence and which is exactly the opposite, as if this one were consistent as well. Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenene Wesens hervor, so als aych diese ein Seiendes wäre* Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am main 1970, Pg. 10.

5. Cependant, l'œuvre -l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire- n'est ni archivée: elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela: qu'elle est -et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Maurice BLANCHOT, *op. cit.* pgs. 10-11.
6. Beyond the joke itself, the objective is to adopt a line of thought similar to what Heidegger had proposed, a thought that does not try to find the truth from within a work, preferring to look for it by coming up to it: *The thing invisibly escapes from the thought. May it be that this retention of the simple thing, the fact that it is not being pressured from any side and lays alone, really belongs to the essence of the thing?* Das unscheinbare Ding entzieht sich dem Denken am hartnäckigsten. Oder sollte dieses Sichzurückhalten des blossen Dinges, sollte dieses in sich beruhende Zunichtsgedrängtsein gerade zum Wesen des Dinges gehören. Muss dann jenes Befremdende und Verschllossene im Wesen des Dinges nicht für ein Dingen, das versucht, das Ding zu dengen, das Vertrute Werden? Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit. Pg. 25.
7. Je suis tout seul. C'est donc l'être en moi, le fait que j'existe

NOTAS

1 Alain ROBBE-GRILLET, *Nature, humanisme, tragédie* (1958), en: *Pour un nouveau roman*, cit., pág. 53. Sigue Robbe-Grillet, marcando la diferencia entre el mundo clásico y el moderno: *No rechaza por ello el contacto con el mundo; al contrario, acepta utilizarlo con fines materiales: un utensilio, en tanto que utensilio, nunca tiene profundidad; un utensilio es por completo forma y materia y función. [...] Y el hombre de hoy (o de mañana...) ya no experimenta esta falta de significación como carencia, ni como desgarró. Frente a tal vacío, ya no siente ningún vértigo. Su corazón ya no necesita un abismo donde albergarse. Porque, si rechaza la comunión, también rechaza la tragedia.* (A. ROBBE-GRILLET, *ibid.*).

2 Tal es la lectura de *A la recherche du temps perdu* en: Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, PUF, París, 1964.

3 Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire* (1955), Gallimard, París 1978, pág. 17.

4 Desde el Libro-Mundo de Mallarmé a Heidegger: Ser obra significa: instalar un mundo, Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935, 1956), Reclam, Stuttgart 1960, pág. 40 [Werksein heißt: eine Welt aufstellen] y Adorno: *Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesta al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica*, Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid 1971, pág. 10.

5 Maurice BLANCHOT, op. Cit., pp. 10-11.

6 Más allá del chiste, se trata de adoptar un pensamiento análogo al que solicita Heidegger, un pensamiento que no incida tratando de penetrar hasta dentro de la obra para averiguar su verdad, sino que vaya acercándose a ella, reconociéndola en un movimiento envolvente: *La cosa, discreta, escapa con tozudez al pensamiento. ¿O acaso esa retención de la cosa simple, ese no estar prisionado hacia nada, que reposa en sí mismo, pertenecería a la esencia de la cosa? Para un pensar que trate de pensar la cosa, ¿acaso no debe volverse familiar lo distante y cerrado de la esencia de las cosas?*, Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., pág. 25.

7 Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l'autre* (1946-47), PUF, París 1985, pág. 21.

8 Alain ROBBE-GRILLET, intervención tras la ponencia de Jean Ricardou, *Colloque de Cerisy*, 29 Junio - 8 Julio 1975, en: Robbe-Grillet: *Analyse, Théorie*, I. Roman/Cinéma, Union Gén. D'Edit., París 1976, pp. 35-36.

9 Ad REINHARDT, *Art-as-Art*, *Art International* (Lugano), Diciembre 1962, ahora en: Barbara ROSE, op. Cit., pág. 53. [*The one thing to say about art is that is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.*]

10 Ad REINHARDT, *Abstraction vs. Illustration*, conferencia de 1943, en: Barbara ROSE, op. Cit., pág. 47.

11 También esta soledad estaba en Lévinas: *L'exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité. Il ne regarde personne d'autre que l'existant. La solitude n'apparaît donc pas comme un isolement fait d'un Robinson, ni comme l'incommunicabilité d'un contenu de conscience, mais comme l'unité indissoluble entre l'existant et son oeuvre d'exister*, Emmanuel LEVINAS, op., cit., pág. 22.

12 Con una gran consecuencia para la crítica que quiera acercarse a la obra de arte moderna: ¿cómo no recoger en la disposición del texto crítico esa misma indeterminación de la obra? Quizás según las reglas de una exposición positivista, definida, consecuente.

13 Maurice BLANCHOT, op. cit., pp. 16-17.

14 Emmanuel LEVINAS, op. cit., pág. 26.

15 Vid. Ad REINHARDT, *Art-as-Art Dogma, Part III* (1966), en: Barbara ROSE, ed., *The Selected Writings of Ad Reinhardt*, The Viking Press, Nueva York 1975, pp. 63-68.

16 Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., pp. 67-72. [*Das Werk ein Werk sein lassen, nennen wir die Bewahrung des Werkes. [...] So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden. Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, nicht unmittelbar so findet, daß sie der im Werk geschehenden Wahrheit entsprechen, dann heißt dies keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. [...] Das Waise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet. [...] Zum Geschaffensein des Werkes gehören ebenso wesentlich wie die Scaffenden auch die Bewahrenden.*]



1.

mon exister: qu'il constitue l'élément absolument intransitif, quelque chose sans rapport, on peut tout échanger entre êtres sans l'exister. Je suis monade en tant que je suis. C'est par l'exister que je suis sans portes ni fenêtres, et non pas par un contenu quelconque qui serait en moi incommunicable, Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l'autre* (1946-47), PUF, París 1985, Pg. 21.

8. Quand j'ai commencé à écrire, je luttais, c'est vrai, contre ce que vous avez appelé un sens institué. Je pensais d'abord que contre ce sens institué, l'écrivain devait développer un nouveau sens, mais ce nouveau sens était une fois encore, comme vous l'avez dit, une représentation. Par conséquent, allant un peu plus loin, ce sens devait être, non plus seulement nouveau, mais pluriel et mouvant. Mais ce n'était pas encore suffisant, car même pluriel et mouvant, le sens restait du sens. J'ai essayé, aussi, de supposer que ce sens devait être produit et non pas exprimer: mais le sens produit dès qu'on l'exprime, c'est de nouveau du sens. Je m'aperçois donc que le grand ennemi pour moi, le seul ennemi peut-être, et sans doute depuis toujours, c'est, d'une façon générale, le sens. Alain Robbe-Grillet, *Analyse, Théorie*, I. Roman/Cinéma, Union Gén. D'Edit., París 1976, pg. 35-36.

9. Ad REINHARDT, *Art-as-Art*, *Art International* (Lugano),

December 1962 now in Barbara ROSE, ed., *The Selected Writings of Ad Reinhardt*, the Viking Press, New York 1975, pg. 53.

10. Ad REINHARDT, "Abstraction vs. Illustration", conference of 1943, in: Barbara ROSE, op. cit. Pg. 4.

11. This Solitude was in Lévinas too: *L'exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité. Il ne regarde personne d'autre que l'existant. La solitude n'apparaît donc pas comme un isolement fait d'un Robinson, ni comme l'incommunicabilité d'un contenu de conscience, mais comme l'unité indissoluble entre l'existant et son oeuvre d'exister* Emmanuel LEVINAS, op. cit. Pg. 22.

12. As a consequence for the critic who wants to understand a work of modern art, why does he not include this lack of definition in his critique? Maybe the muddiest part of this paper is the author's unwillingness to follow the rules that impose a positive, well-defined, consequent text.

13. La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'oeuvre se révèle en ceci: écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. L'écrivain n'appartient plus au domaine magistral où s'exprime signifie exprimer l'exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites. Ce qui s'écrit livre celui qui doit écrire: à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n'affirme rien, qui n'est pas

le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l'empêche plutôt d'être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s'interrompre, Maurice BLANCHOT op. cit., Pg. 16-17.

14. *L'exister que nous essayons d'approcher c'est l'oeuvre même d'être qui ne peut s'exprimer par un substantif qui est verbe*, Emmanuel LEVINAS, op. cit. Pg. 26.

15. Vid. Ad REINHARDT, *Art-as-Art Dogma Part III* (1966), in: Barbara ROSE, op. cit. pgs. 63-68.

16. *Das Werk sein lassen, nennen wir die Bewahrung des Werkes. [...] So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden. Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, nicht unmittelbar so findet, dass sie der im Werk geschehenden Wahrheit entsprechen, dann heißt dies keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. [...] Das Waise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet. [...] Zum Geschaffensein des Werkes gehören ebenso wesentlich wie die Scaffenden auch die Bewahrenden*, Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit. pgs. 67-72.