

EL ESPACIO-ABISMO DE LA LUZ La dimensión del cubismo órfico*

María Cristina Vilariño
U.N.S.

Querido señor profesor, al final hubiera preferido ser profesor en Basilea que ser Dios, pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo personal tan lejos como para descuidar por su causa la creación del mundo. (Friedrich Nietzsche, *Carta a Jacob Burckhardt*)

Martin Heidegger sostenía que existe una experiencia originaria de las coordenadas de espacio-tiempo – irreductibles a la concepción objetivista de la ciencia –, así como hay una comprensión pre-ontológica del ser que nos anima, mucho antes de que alguien trate de explicarnos qué es la vida.

Según aquella idea, la dimensión espacial y visceral de la *tierra* recupera lo que los griegos concibieron muy tempranamente como *physis*, esa energía misteriosa que ilumina el ámbito donde el ser humano funda su morada y que la tradición ha dado en llamar Naturaleza. La *physis* es la fuerza de la tierra que pugna por emerger, pero también el abrazo amoroso que recibe todo lo que en ella surge. Y es este surgir lo que ahora nos inquieta, porque atisbamos que también hay una naturaleza demiúrgica del hombre, que se nombra como *téjne*, esa disposición genuina del artista para transformar cada intuición en obra. Es así como la *téjne* hace *mundo*, y el pensador lo expresa así:

La obra como tal, pertenece únicamente al reino que se abre por medio de ella... y descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser-obra significa instalar un mundo. (Heidegger, 1958:70)

Heidegger realizó un desplazamiento de los conceptos griegos de *physis* y *téjne* hacia el alemán, incorporándolos como *Erde* (Tierra) y *Welt* (Mundo), pues éstos son los términos antagónicos pero complementarios que operan en las obras humanas. Funda así una nueva ontología del arte muy distinta de la que proponían las estéticas tradicionales, las cuales reducían la obra a la oposición de conceptos metafísicos como substancia-accidente, materia-forma, sensible-

* El trabajo se hará con una presentación audiovisual sobre obras del Cubismo órfico, así como imágenes relacionadas al tema del espacio y la luz.

inteligible: En su concepción el Ser no se distribuye en la división de *physis* y *téjne*, sino que retoma el pensamiento griego en donde justamente la *téjne* jamás designó un producir, sino un género de saber que lleva y dirige toda irrupción humana al seno del ente.

Para ilustrar la idea de *physis*, hay una noción bíblica y también neoplatónica, que el empirismo inglés ha llevado a su punto máximo:

La planta canta la gloria de Dios, llenándose tanto más de sí misma cuanto que contempla y atrapa intensamente los elementos de los que procede, y en esa aprehensión experimenta el self-enjoyment de su propio devenir... Leibniz decía que la mónada se llena de satisfacción cuando expresa el mundo, gozo musical de contraer las vibraciones, de calcular en ellas sin saberlo los armónicos y de obtener de ellas la fuerza de ir siempre más lejos, para producir algo nuevo. (Deleuze, 1989:104-5)

Aquí ya se vislumbra la intuición de que hay una naturaleza musical alentando toda criatura que se manifiesta en el mundo, como un principio inherente a las cosas, que les proporciona armonía y *serenidad*...

Pero lo que obsesionaba a Leibniz era saber en qué condiciones el universo de lo objetivo permite una producción subjetiva de novedad, es decir, una creación; era saber cómo opera la *téjne*... porque el mejor de los mundos no era el menos abominable, sino aquel en que el Todo permitía que fuera posible una producción de novedad., una liberación de verdaderos *cuantos* de subjetividad privada. El mejor de los mundos posibles, no es aquel que *reproduce* lo eterno, sino aquel en el que se *produce* lo nuevo.

Así como es la tierra contenedora y pródiga, la obra de arte es soporte y entrega, por ella y a través de la *téjne* se "pone en obra la verdad", mientras que todo ente resplandece en la autosuficiencia de su aparición más plena.

En este sentido la *téjne* es más una forma de saber, que de hacer, y lo que "sabe" es que debe acompañar los movimientos casi imperceptibles de la *physis*, respetando sus cadencias y sus misterios... porque la *téjne*, si bien se manifiesta abiertamente en el artista, también descansa en la mirada de la sensibilidad estética. Goethe lo dice así:

No es siempre necesario que lo verdadero se corporice, suficiente es si se vislumbra espiritualmente la verdad y resulta en conformidad, si flota por los aires como el canto austero y amistoso de las campanadas. (Citado por Heidegger, 1970:120)

Por eso la verdad que acontece en la obra no se presenta sólo como revelación y apertura, sino que en virtud de la tensión que mantiene en suspenso la luz y la penumbra, también hay una oscuridad que es propia del ocultamiento. Tal es la dinámica de mundo y tierra, un fluir de darse y retirarse, en cuyo medio el ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer. De aquí que la obra de arte es el *Ereignis* por excelencia, el acontecimiento en el verdadero sentido de *Alétheia* como un jugar a esconderse y a develarse, un manifestarse en tanto que un venir a la luz.

Sin embargo la apertura de mundos no tiene que ver con una representación de algo exterior a ese mundo singular que es la obra. El arte no es mimesis de otra realidad, él mismo funda lo real en sentido pleno:

Una obra arquitectónica como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso. El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. (Heidegger, 1958:70)

La obra misma tuvo tanta fuerza sobre el espíritu helénico, que cuando se realizaba una amalgama entre arte y mística, como es el templo y la estatua de Palas Atenea, provocaba que la diosa se haga presente en el mármol y cobre la vida espiritual que la anima. Nietzsche lo dice bellamente en el *Nacimiento de la Tragedia*:

...cuando una multitud puede ver a la diosa Atenea acompañando a Pisistrato, en una hermosa carroza, por la plaza de Atenas –y así lo creía el honrado ateniense-, entonces todo es posible en cualquier momento, y la Naturaleza entera pulula alrededor del hombre como si sólo fuese la máscara de los dioses, que se divirtieran en engañar al hombre con toda clase de disfraces. (Nietzsche, 1967:248)

Desde aquella concepción mágica hasta el arte más abstracto de nuestros días, todo artista se enfrenta con esta problemática de la diferencia entre reproducir y producir, se esfuerza por ser reconocido en su carácter de creador. El artista y poeta Arp, en 1944 clamaba: “Nosotros no queremos copiar la naturaleza, no queremos reproducir, queremos producir, directamente, no por mediación... es el gran cambio del arte de la *figuración* en la *configuración*, del cambio del *Ab-Bildung* a *Bildung*.” (Cassin, 1994:232)

Deleuze también se hace eco de esta petición, y en su texto *Pintura, el Concepto de Diagrama* se pregunta:

¿Por qué, cuando se habla de pintura, hay una palabra que siempre retorna...? El tema de la presencia. Presencia es la palabra más simple para calificar el efecto de la pintura sobre nosotros... que sirve para decirnos lo que sabemos bien: que no es representación... El pintor ha hecho surgir una presencia. (Deleuze, 2007:52)

Ya Paul Klee empleaba la idea de *génesis* para caracterizar la obra, es decir que al igual que en el concepto de *physis*, la auto-manifestación y el movimiento le pertenecen como elementos esenciales, y en un pasaje de *Teoría del arte moderno* escribe:

La obra de arte es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto... el arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario. El arte juega sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo. (Klee, 1997:28)

Pero toda creación acontece en un espacio, y como bien advierte Heidegger, mientras no experimentemos de qué forma opera ese sitio al atravesar la obra de arte, permaneceremos en sombras. Por lo pronto sabemos que el espacio del arte no es el mismo que el de los caminos que recorreremos a diario, ni tampoco el tridimensional de la física... el espacio de la plástica es tan dúctil en su vacuidad que bien puede ser la sustancia primordial del arte, como una *hyle* que tuviera el mismo estado de disponibilidad que la materia.

“Innominados quedarían los caracteres de la corporeización plástica, que buscan y constituyen los espacios.” (Heidegger, 1970:120)

Sucede que nos vamos quedando sin lenguaje, porque el vacío aparece a menudo como una carencia, sin embargo está tan íntimamente relacionado con las peculiaridades del sitio, que ya no es una carencia sino una creación... porque el artista nunca ve un espacio vacío, él sabe que la obra no ocupa un espacio, sino que es el espacio, y lo que intuye –en el decir de Deleuze- “es un virtual que contiene todas las partículas posibles desplazándose a una velocidad infinita de nacimiento y desvanecimiento.” (Deleuze, 1993:117)

Si el arte es la puesta en obra de la verdad como desocultamiento (*alétheia*), es porque alcanzamos la hora del Este de disipar las tinieblas, el momento en que a velocidad casi infinita, ingresa la luz.

La ciencia, debe renunciar a las velocidades infinitas, para adquirir una referencia capaz de actualizar lo virtual, debe “detener la imagen” y operar bajo el principio de incertidumbre; la filosofía en cambio conserva ese vértigo sin dejar de aprovisionarse de mayor consistencia, selecciona movimientos infinitos del pensamiento... pero el Arte, ah!, el Arte sólo vive de la velocidad poéticamente infinita de la luz y en toda verdadera obra se abisma su espectro y se esencia el color.

La ciencia-ficción siempre se ha sentido atraída por velocidades superiores a la de la luz, pero al mismo tiempo nos advierte que hay una catástrofe inimaginable que nos acecha en su desaceleración, porque cuanto más lenta es, menos escapa a su fuente. Sabemos que la velocidad constante de la luz es lo que protege la “realidad de las cosas”, puesto que es la que nos asegura que las imágenes que tenemos de ellas son contemporáneas y por eso confiamos en su fidelidad. Es ésta una variante del realismo ingenuo, pero nuestro conocimiento del mundo depende enteramente del principio de identidad de los fotones, y toda la verosimilitud del universo desaparecería con un cambio sensible de esta velocidad, al mismo tiempo que las cosas se interferirían en un desorden total.

Es algo tan cierto que esta velocidad es nuestro referente, nuestro Dios, que aparece ante nosotros como el absoluto. Si la luz llega a unas velocidades relativas, se acabó la trascendencia, se acabó el Dios que reconoce a los suyos, el universo cae en la indeterminación. (Baudrillard, 1984:17)

Por eso es el Arte quien va a ingresar en estas dimensiones insospechadas producidas por la disminución de la velocidad de la luz., y lo hará magistralmente a través del *Cubismo órfico*, que es el nombre dado en 1913 por Guillaume Apollinaire a la tendencia colorista y abstracta del Cubismo parisino que exalta el color y la luz... de hecho Orfeo está presente en virtud de ese manejo sobrenatural que tiene de la lira, en una conjunción única de música y poesía.

Ahora ya estamos en ese espacio multidimensional de la obra de arte que paradójicamente despliega las figuras en un plano, y cuando creemos que se comienza a develar el misterio, se tergiversa abruptamente la geometría euclidiana y realiza una alquimia de la luz en color. Hay quienes dicen que una melodía lejana proviene del fondo insondable de esas obras.

Gilles Deleuze destaca a Robert Delaunay (1885-1941), quien liga la metodología filosófica del cubismo analítico con las teorías del color obtenidas

científicamente por la escuela postimpresionista. Combina entonces una construcción lúdica de proporciones con un colorido que obtiene su estímulo estético de la armonía musical:

Delaunay concibió la idea prodigiosa de que la luz sola crea figuras... él pinta figuras de luz y no los aspectos asumidos por la luz al encontrar un objeto... lo importante era substituir las figuras rígidas, con figuras de luz pura... son las líneas de luz las que van a condicionar las líneas geométricas, lo que a nivel científico es una inversión considerable. (Deleuze,2005:58)

Delaunay es tal vez, quien logró plasmar en sus figuras pictóricas de la torre Eiffel, el estallido de un prisma cromático inusual, pero sobre todo, supo captar esa herida abierta que deja la luz sobre los objetos. El color sangra por la herida de una luz que se ha vuelto más lenta y los objetos entran en éxtasis desbordando sus márgenes.

Pero Delaunay, como Van Gogh, Cézanne... logran lo más difícil, como quería Deleuze, regirse por la única ley de la creación que consiste en cada obra se sostenga en pie por sí misma por sí misma.

Se requiere una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto... pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte, si son los medios internos de sostenerse en pie.(Deleuze, 1993:165)

Según Roland Barthes la torre Eiffel es como la Puerta de iniciación para entrar a París, un tributo que paga el visitante a la ciudad. Sube a las nubes por la torre, que más que torre es un puente entre la tierra y el cielo, pero un cielo que pertenece al hombre desde que puede volar... ¿cómo se ingresa en esta estructura de hilos de hierro negro enhebrados en el ojo de una aguja que amenaza las alturas?, ¿cómo sé que ese espacio es un adentro cuando siempre y al mismo tiempo estoy afuera?

Ése es el espacio del arte, el espacio que como quería Heidegger, es el arte mismo puesto en obra. Por eso Vattimo interpreta el concepto de Mundo como lo que la obra muestra explícitamente en las múltiples interpretaciones, y el de Tierra como la permanente reserva de significaciones ulteriores que nunca se harán explícitas en forma definitiva...

Mirada, objeto, símbolo, la Torre es todo lo que el hombre pone en ella. Y ese todo es infinito. Espectáculo mirado y que mira, edificio inútil e irremplazable, mundo familiar y símbolo heroico, testigo de un siglo y monumento siempre nuevo, objeto inimitable y siempre reproducido, es el signo puro, abierto a todos los tiempos, a todas las imágenes y a todos los sentidos, la metáfora sin frenos. A través de la Torre los hombres ejercen

esa gran función del imaginario que es su libertad, puesto que ninguna historia, por muy oscura que sea, ha podido quitársela. (Barthes, 1964:79)

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *La torre Eiffel*, Paris, Delpire, 1964
- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984
- CASSIN, Barbara, *Nuestros griegos y sus modernos*, Bs.As., Manantial, 1994
- DELEUZE, Gilles, *Pintura, el concepto de diagrama*, Bs. As., Cactus, 2007
- DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993
- HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte*, Buenos Aires, FCE, 1960
- HEIDEGGER, Martin, "El arte y el espacio", *Revista Eco*, Bogotá, Tomo 122, Junio 1970
- KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, Madrid, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Alianza, 1989.
- THOMAS, Karin, *Hasta hoy, estilos de las Artes Plásticas en el Siglo XX*, España, Ed. Del Serbal, 1988.