

Arte y concepto.

La crítica de Jean-Luc Marion al arte conceptual

Jorge Luis Roggero

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Al comienzo de su *La croisée du visible*, Jean-Luc Marion aclara expresamente: “La cuestión de la pintura no pertenece de entrada, ni únicamente, a los pintores y menos aún sólo a los estetas. Pertenece a la visibilidad misma, así pues a todos” (1991: 7). En *De surcroît* se lee respecto de la semejanza puesta en obra por la pintura: “[ella] sobrepasa por esencia el campo de lo que se denomina –para banalizarla– la estética. Conciérne de entrada y originariamente a mi inscripción en la fenomenicidad [*phénoménalité*]¹ pura, como también a la verdad de mi ipseidad” (2001: 73). En *Étant donné*, el análisis del cuadro es ofrecido como la constatación de la posibilidad de una reducción a lo dado. “Si ese fenómeno, el cuadro banal, puede reconducirse a la visibilidad de algo dado puramente dado, entonces toda la fenomenicidad corriente, de la que él [ese cuadro] es paradigma, podrá también reducirse a lo dado” (1997: 61-62). Estas citas permiten concluir que la obra de arte constituye una modalidad paradigmática de fenomenalización y, por lo tanto, debe ser el objeto de una consideración fundamental que necesariamente ha de superar los “estrechos límites” de la aproximación estética.

207

SEPTIEMBRE
2015

No obstante, si bien las reflexiones de Marion sobre cuestiones relacionadas con el arte no tienen como finalidad presentar una estética, sus consideraciones sobre el arte contemporáneo invitan tanto a un análisis de los límites de su propuesta fenomenológica como a una indagación respecto a las fronteras del arte. En *La croisée du visible*, Marion formula una crítica del arte conceptual oponiéndolo al procedimiento del *ready-made*. Mientras el arte conceptual representa la “figura ejemplar del academicismo”, en tanto en él lo visible es definido de antemano por el concepto y la obra no aparece en tanto tal, el *ready-made* da lugar al surgimiento de lo imprevisto al devolver el carácter de invisto al objeto previsto de uso cotidiano. Mi hipótesis es que su observación no se sostiene no sólo desde una crítica externa, sino tampoco desde su propia teoría fenomenológica, esbozada en *Étant donné*. Su examen del arte conceptual no parece ajustarse a las posibilidades ofrecidas por la ampliación de la fenomenicidad introducida en su obra cumbre. Un análisis de los términos de

¹ Opto por traducir el término *phénoménalité* por “fenomenicidad” pues considero acertada la observación de Javier Bassas Vila (cfr. 2008: 506).

la fenomenología de la donación en contraste con sus afirmaciones sobre el arte conceptual nos permitirá extraer algunas consideraciones tanto respecto de los alcances de la propuesta fenomenológica marioniana como de las posibilidades del arte en nuestro tiempo. El arte conceptual no sólo constituye un modo de fenomenalización artística viable dentro de los límites de la fenomenología de la donación, sino que también representa la desarticulación más radical de la previsión conceptual y, de este modo, la posibilidad más extrema del arte, la que abre todo un nuevo campo de posibilidades.

A fin de demostrar estas afirmaciones, presentaré en un primer apartado las críticas de Marion al arte conceptual. En un segundo apartado analizaré el carácter de fenómeno paradigmático del cuadro, según la exposición del § 4 de *Étant donné*. En un tercer apartado me detendré en las excepciones a la recepción de lo dado esbozadas en el § 30 de *Étant donné* y en la tópica del fenómeno según es presentada en el § 23 de la misma obra. Finalmente, extraeré algunas conclusiones respecto de la pertinencia de esta crítica en el marco de planteo fenomenológico marioniano y de la relevancia que ella tiene en relación al estatuto del arte contemporáneo.

Ready-made vs. arte conceptual

208

SEPTIEMBRE
2015

En el estudio “Ce que cela donne” incluido en *La croisée du visible*, Marion indaga en el rol del pintor (del artista plástico)² como explorador de los límites de lo visible.³ El pintor es quien permite el acceso de lo invisto⁴ a lo visible. En esta tarea de hacer aparecer lo invisto, el pintor –como un Orfeo– se interna en el Hades para salvar un invisto, para hacerlo resucitar. Ahora bien, este descenso hacia la frontera indecisa entre lo visible y lo invisible, implica para el pintor el riesgo de perderse a sí mismo (cfr. 1991: 54). El pintor se entrega a lo indecible, a lo imprevisible; el pintor se arriesga porque no puede prever lo invisto. En este sentido, “producir un cuadro” no consiste en efectivizar una visibilidad pre-vista, pues esto implicaría más que “producir”, “reproducir” (cfr. 1991: 54-55). El arte no imita la naturaleza

² Marion utiliza el término *peintre* que significa “pintor”, pero que, a los fines del análisis de este artículo, debe ser entendido en el sentido amplio de “artista plástico”.

³ “El portero que filtra el acceso de lo invisto a lo visible, el maestro de cualquier entrada en escena, el guardián de los límites del aparecer, es denominado pintor” (Marion, 1991: 52).

⁴ Marion distingue expresamente lo invisto (*l'invu*) de lo invisible (*l'invisible*). Lo invisible se define como aquello que permanece siempre en su condición de invisible. Lo invisto es invisible sólo de modo provisional, pues es aquello invisible que demanda devenir visible (cfr. 1991: 51).

porque su tarea no se relaciona con la de repetir lo ya visible, sino con la de “hacer ver” lo invisto.

En base a estas reflexiones, Marion formula una crítica al arte conceptual oponiéndolo al *ready-made*. “El academicismo no consiste más que en esto: pretender prever un cuadro, prohibir que surja de lo invisto y asignarle de entrada su figura. El academicismo pertenece a todos los tiempos y a todas las pinturas, no menos a la nuestra que a las precedentes. Quizás el arte conceptual ofrezca la figura ejemplar y definitiva del academicismo, puesto que no solamente lo visible se define por lo que el concepto comprende desde el exterior y por adelantado, sino sobre todo porque la obra misma no puede y no debe aparecer como tal. El *ready-made*, al contrario, hace justicia al surgimiento imprevisto de la obra puesto que sumerge, por así decir, el objeto previsto hasta la saciedad por el uso banal y la producción en masa en lo imprevisible, o mejor, en lo invisto” (1991: 55). El academicismo, presente en diversas corrientes artísticas, pretende controlar el proceso de aparición de la obra por medio de algún tipo de pre-visión, excluyendo así la posibilidad del acceso a lo visible de lo invisto. En su reciente libro sobre Courbet, Marion presenta la obra de Ingres como representativa del academicismo y de la pintura hecha “desde la idea” (*à l'idée*), en contraposición a la verdadera pintura, la pintura hecha “desde el ojo” (*à l'œil*), representada por Courbet.⁵ La pintura hecha “desde la idea”, a diferencia de la hecha “desde el ojo”, no parte del acontecer del fenómeno a partir de sí mismo, sino de una idea o concepto previo, e intenta imponer formas, componer, constituir un objeto, en lugar de dejar advenir lo invisto a la visible (cfr. 2014: 27-33 y 97-126). Según Marion, el arte conceptual representa la máxima expresión del academicismo, pues no sólo reduce lo visible al concepto, sino que excluye la aparición misma de la obra.⁶ El arte conceptual pretende que el gesto mismo de la conceptualización

⁵ Esta expresión es de difícil traducción, opto por la preposición “desde” para indicar la procedencia, en contraposición a la pintura hecha “desde la idea” (*à l'idée*), pero es importante tener en cuenta el doble sentido del sintagma que Marion pretende conservar. Se trata de pensar un fenómeno que surge *à l'œil*, “en el doble sentido de lo que se impone, lo que captura la atención (¿lo que seduce? [*fait de l'œil?*]) y [lo que] se da desde sí mismo, por su pura y propia gracia (gratuitamente [*à l'œil*], *gratis*)” (2014: 27).

⁶ Más allá de las diversas tradiciones filosóficas a las que pertenecen, Marion parece compartir cierto talento de la crítica de George Dickie al arte conceptual. Dickie sostiene como condición necesaria para el ingreso de una obra de arte en el “mundo del arte”, que exista un “trabajo sobre el medio”. Según Dickie, hay una diferencia entre la *Fuente* de Duchamp y la obra conceptual de Robert Barry que consiste en la simple enunciación de que ella está compuesta por: “todas las cosas que conozco, pero en las cuales no estoy pensando en este momento: 1.36 de la tarde, 15 de junio de 1969, New York”. Según Dickie, en el caso de Duchamp todavía se puede considerar que hay un “trabajo sobre un medio”, aunque éste no consista en una habilidad aplicada. Con la *Fuente* de Duchamp se da algún tipo de “hacer” humano sobre un objeto físico, aunque ese “hacer” se limite a cambiar de lugar el objeto y exhibirlo a un “mundo del arte”. En el caso de Barry no hay objeto físico y, esto implica la imposibilidad de un “hacer”, en el sentido en que Dickie lo entiende: “Barry y otros, impresionados

constituya la obra. Esto es lo que Marion no acepta, pues considera como propio del arte el permitir la manifestación de lo invisto en tanto tal. El concepto impide esta manifestación, pues implica un tipo de pre-visión. No es posible pre-ver lo invisto, no puede verse de antemano lo invisto, precisamente porque lo invisto es aquello que no ha sido visto aún.

El *ready-made* representa la operación contraria a la del arte conceptual ya que no responde a previsión alguna, pues en tanto objeto ya se encuentra allí, previsto hasta al hartazgo. Pero ¿qué es lo invisto en este caso? El objeto mismo deviene invisto reconfigurando su visibilidad. “El *ready-made* no impresiona tanto por su trivialidad agresiva como porque un baño de invisto lo ha inmunizado y, también, incluso sobre todo, porque ha resurgido, visible entre los visibles” (Marion, 1991: 55). Por primera vez vemos lo que antes mirábamos sin ver. El *ready-made* da cuenta de la capacidad del objeto banal para darse a ver liberándose del control de la mirada objetivante.⁷

Marion entiende que asistimos a una crisis del arte que es producto de una crisis de la visibilidad. La “gloria autónoma del cuadro ha desaparecido” (1991: 63). Por un lado, la pintura se aboca a consignar espectáculos íntimos, vivencias de conciencia. De Monet a Pollock, pasando por Matisse y Masson, hasta llegar a la *action painting* y las performances, la obra de arte ya no “hace ver” lo invisto, sino que se limita a transcribir un deseo que “ya no promete goce alguno”. Por otro lado, la pintura desaparece al verse despojada de toda visibilidad. “Como la *tabula rasa* [Simon Hantaï], como los cuadrados monocromos, como los trazos negros cruzados sobre una superficie [Josef Albers y Kasimir Malevich], como todas las instalaciones de arte conceptual, el cuadro da a ver que, en lo visible –objeto intencional despojado de toda vivencia de conciencia– lo que se presenta no es simplemente

por la hazaña de Duchamp, parecen haber decidido que si Duchamp puede crear arte trabajando con un medio como el urinario, ellos pueden crear arte sin ningún medio en absoluto. Creo que no bastará con decir que el conocimiento no pensado es un medio. Barry no trabaja su conocimiento no pensado [...] La acción de Duchamp es un acto de hacer [*act of making*], mientras que la de Barry es sólo un acto de señalar algo [*act of pointing at something*]. La brecha que divide ambas acciones marca la diferencia entre hacer arte y sólo decir que uno está haciendo arte” (1984: 61). Dickie concluye que el simple referirse a algo con cierta intención no puede ser condición suficiente para crear una obra de arte. Si bien sus planteos son radicalmente diversos, tanto Dickie como Marion parecen coincidir en una añoranza por una artefactualidad, por algún tipo de trabajo que se manifieste sobre un medio visible materialmente.

⁷ Marion distingue ver de mirar: “...para ver no es necesario tanto percibir por el sentido de la vista (o por otro) cuanto recibir lo que se muestra por sí mismo, porque se da en la visibilidad según su iniciativa [...] en cambio, para mirar (fr. *regarder*), se trata de poder guardar (fr. *garder*) lo visible así visto bajo el control del que ve, de ejercer ese control guardando lo visible en su visibilidad, sin dejarle en lo posible la iniciativa de aparecer (o de desaparecer), impidiéndole toda variación de intensidad que perturbe su inscripción en el concepto...” (2005: 38).

‘no visible’: gracias al cuadro, está probado que ya no hay nada que ver. Hay que circular; la mirada circula pues, abandonando la cosa agotada, concibiendo en su lugar y por medio de conceptos muchos otros objetos, tan poco ‘visibles’ como el primero que falta. Lo visible zozobra así en la concepción” (Marion, 1991: 64). Nuevamente, Marion repite su severa crítica al arte conceptual que no hace ni da a ver nada. Ahora bien, ¿es cierto que el arte conceptual no da a ver nada? ¿Se sostiene esta afirmación en los términos propuestos por la fenomenología de la donación marioniana?⁸

El fenómeno artístico

En el § 4 de *Étant donné*, Marion se pregunta si es posible identificar el correlato intencional de un fenómeno como y con lo dado, sin que esto implique reducirlo a objeto o a ente. Es necesario encontrar un fenómeno que no aparezca bajo la modalidad de la objetividad o la enticidad. Marion cree encontrarlo en el fenómeno del “cuadro” (obra de arte).⁹ Pero, ¿cómo puede el cuadro –fenómeno visible por excelencia– mostrarse sin objetivarse y sin entificarse?

Retomando las categorías heideggerianas, el análisis de Marion comienza deteniéndose en la subsistencia de los objetos “ante a los ojos”, la *Vorhandenheit*. La fenomenicidad del cuadro no parece poder reducirse a la subsistencia. Un cuadro puede modificar su subsistencia: puede ser puesto en otro soporte, puede ser restaurado. Marion encuentra en el *ready-made* un ejemplo extremo de esta resistencia del cuadro a aparecer bajo el modo de la subsistencia. “El cuadro no aparece en tanto que subsiste. Una prueba patente de ello viene del *ready-made*: él vuelve visible en un segundo grado un objeto constituido (el bidé, el portabotellas, etc.), visible ya bajo una nueva visibilidad (la de una ‘obra’) sin modificar para

⁸ En los siguientes apartados, me detendré en las reflexiones sobre el arte posteriores al “giro fenomenológico” en la obra de Marion. Si bien es cierto que puede entenderse como inadecuado juzgar estas apreciaciones sobre el arte conceptual en *La croisée du visible* con categorías forjadas por el autor con posterioridad, es el propio Marion quien –haciendo algunas aclaraciones pertinentes– invita a esta posibilidad en la “Nota del autor a la edición española” de *La croisée du visible*: “No obstante, parece que, retrospectivamente, *El cruce de lo visible* puede y debe leerse hoy a partir de los análisis propiamente fenomenológicos que le suceden y lo retoman, y a los que ofrecía, por así decir, los materiales preparatorios y las descripciones empíricas” (Marion, 2006: 10). Asimismo, cabe destacar que la misma crítica al arte conceptual es confirmada expresamente en un pasaje de su último libro *Courbet ou la peinture à l’œil*, en referencia al “realismo” de Gustave Courbet: “El ‘realismo’ [de Courbet], si todavía hay que usar el término, consistiría pues en eliminar toda forma *parásita* de la cosa, para dejar imponerse –contra las arbitrariedades de la ‘idea’, de la imaginación ‘productora’, del arte ‘conceptual’, en resumen, de todo constructivismo del objeto–, la forma propia e inmanente de la cosa misma, la aparición del *fenómeno en sí* de la cosa” (2014: 134).

⁹ Marion utiliza el término *tableau* que refiere estrictamente a “cuadro”, pero que a los fines del análisis de este artículo debe ser entendido en el sentido amplio de “obra de arte”.

nada la subsistencia originaria. ¿Qué es lo que, sin embargo, se ha modificado? Evidentemente, su puesta en escena (ya sea que se trate de una puesta en escena real en el espacio o de una hermenéutica conceptual del primer objeto subsistente), pues la nueva visibilidad no se debe a la subsistencia de los materiales (ya hechos, pre-hechos en un objeto disponible), sino a la irrealidad de la instalación, del puro ‘hacer-ver’ y ‘querer-ver’, por definición, no subsistentes sino pasajeros. No solamente la subsistencia no basta para visibilizar (como en el caso de nuestro cuadro banal), sino que un *ready-made* no conquista su fenomenicidad más que contra su material subsistente, en contra de su primer objeto, en la estricta medida en que reniega de él y lo desvía: lo visible pues como un ‘desvío de la subsistencia’” (1997: 63). El *ready-made* aparece como obra de arte en tanto prescinde de su materialidad subsistente. La “fuente” de Duchamp no es un “urinario”, no subsiste como el objeto “urinario”, sino que aparece como “fuente”, como obra de arte, en tanto no es reducible a la subsistencia de los materiales del objeto “urinario”. Ver una obra de arte en tanto tal implica siempre considerarlo como la “pura aparición de sí mismo”, más allá de la materialidad que subsiste en él a través del tiempo. El hecho artístico interrumpe toda permanencia en el tiempo, no aparece bajo el modo de la presencia del objeto, sino más bien como un acontecimiento surgido de sí, en un “aquí y ahora” pasajero. La obra de arte no subsiste, sino que acontece.

En segundo término, Marion analiza la posibilidad de aplicar al cuadro el estatuto del objeto manejable y utilizable, la *Zuhandenheit*. Este segundo tipo de objetividad parece adaptarse mejor a la obra de arte. “Ver el cuadro demanda no solamente que un pintor (o varios) lo hayan hecho, sino sobre todo que un espectador (o varios) se amolden a él, se deje amoldar por la intención del pintor y de lo pintado –en una disposición que depende más que de una actitud teórica de una pragmática; ver el cuadro en cuanto tal (y no en tanto tela, soporte o superficie, etc.) requiere la decisión de querer ver más que lo visible subsistente, así pues, requiere un acto” (1997: 64). Ver una obra de arte implica una acción, más que una actitud teórica. Sin embargo, Marion entiende que esta pragmática del arte no sólo no reenvía al manejo de un útil, sino que la contradice. En primer lugar, porque el útil es un objeto que responde a una finalidad mientras que la belleza propia de la obra de arte se define kantianamente como “la forma de la finalidad de un objeto en tanto ella es percibida en él sin la representación de un fin” (Kant, 1790: 77). Esta tesis kantiana se apoya sobre el carácter subjetivo de la finalidad en el juicio del gusto. “El juicio del gusto es un juicio estético, es

decir, de tal índole, que descansa en bases subjetivas, y cuyo fundamento de determinación no puede ser concepto alguno; por tanto, tampoco el de un fin determinado” (77). El cuadro no responde a un concepto, pues su finalidad no puede ser representada objetivamente. Su finalidad no se inscribe en una “red de finalidades”, pues su finalidad no depende del concepto, ni de nada diferente de sí. Marion destaca que el ámbito del arte, constituido kantianamente como el ámbito de la “finalidad sin fin”, no mienta la desaparición de la finalidad, sino más bien una finalidad sin otro fin que ella misma. “El cuadro, al contrario del útil, no reenvía más que a sí mismo” (Marion, 1997: 65). A diferencia del útil, el cuadro no tiene un “para qué” que se articule en una red de finalidades, que lo reenvíe a otro objeto o a un sujeto. Su finalidad sin fin sólo lo relaciona consigo mismo.

El segundo argumento marioniano para contradecir el estatuto de útil respecto del cuadro se basa en la forma en que la inutilidad se relaciona con el aparecer en cada caso. Para aparecer, el útil debe dejar de funcionar, nos percatamos de la existencia del útil cuándo este deviene inútil. Por el contrario, la aparición del cuadro en tanto tal se sostiene gracias a la no-utilidad que lo define (cfr. Marion, 1997: 66). La inutilidad del cuadro no devela ninguna utilidad. El cuadro está determinado en tanto tal por su no-utilidad.

Finalmente, Marion propone un tercer argumento basado en el carácter del marco del cuadro. El enmarcamiento da cuenta expresamente de que lo visible ofrecido en el cuadro no pertenece a la visibilidad de los objetos (subsistentes y útiles). “Gracias al marco, instancia de extraterritorialidad, se inscribe tácitamente esta advertencia: ‘Esto no es un útil’ –este espacio en color no es un conjunto de colores realmente dispuestos aquí en tanto que objeto, sino la visibilidad de lo que aparece sin, no obstante, objetivarse” (1997: 67). “Esto no es una pipa”: toda obra de arte contiene la indicación de René Magritte respecto de la imposibilidad de objetivarla objetivando su contenido. El enmarcamiento invita a ver de otra manera, a ver sin objetivar aquello que “hace ver” el cuadro. La pipa del cuadro no aparece para “servir para”, sino simplemente para “hacerse ver”, porque el cuadro mismo no tiene otra finalidad que “hacerse ver”.¹⁰

¹⁰ Este “hacerse ver”, este otorgar el privilegio al acontecer del fenómeno a partir de sí mismo será la tarea de la pintura por excelencia. En su último libro, Marion sostiene: “Concebir este privilegio del fenómeno –hacer aparecer la cosa en sí, el *en-sí* de la cosa– constituye la única tarea de la fenomenología. Pero la pintura, más que cualquier otra actividad del espíritu, tiene a su cargo llevar a cabo, poner en obra este prodigio” (2014: 10).

En tercer término, para demostrar la irreductibilidad de la obra de arte a la enticidad, Marion parte del análisis heideggeriano de la obra de arte. Según Heidegger, la esencia del arte consiste en poner en obra la verdad del ente (cfr. 1950: 25). Marion cuestiona la manera en la que Heidegger relaciona belleza, verdad y ser; repitiendo, a su modo, el tema metafísico de la convertibilidad de los trascendentales. Marion sostiene que, en el planteo heideggeriano, la belleza como modo de manifestación del arte deviene una suerte de útil, un instrumento para la manifestación del ente. De este modo, Heidegger reduce la manifestación problemática de la fenomenicidad de lo bello a la fenomenicidad más conocida de lo verdadero. Heidegger no advierte que lo bello no puede ser reducido a la enticidad. “Para verlo como cuadro, en su fenomenicidad propia de lo bello, debo ciertamente aprehenderlo como una cosa (subsistente, útil), pero no es precisamente esto lo que me abre el cuadro como bello; es más bien que ‘vivo’ su sentido, a saber, su aparecer bello, que no tiene nada de cósmico, ya que no puede describirse como propiedad de una cosa, ni demostrarse por razones, ni tampoco apenas decirse” (Marion, 1997: 69-70). Marion afirma que el arte no es, no tiene el estatuto del ente, el arte se libera de la enticidad. Para demostrarlo, propone examinar tres indicios.

El primero consiste en que la obra de arte se muestra indiferente respecto de sus condiciones ópticas de aparición. Un cuadro puede ser restaurado o reproducido, es decir, puede modificar su soporte cósmico y, sin embargo, su aparición conserva la originalidad en todos los casos, el cuadro permanece inalterable en tanto tal. Marion argumenta que los planteos sobre la autenticidad surgen cuando se considera al cuadro como un ente subsistente (históricamente) o como un ente útil (comercialmente).

El segundo indicio es el hecho de la exposición. Una obra de arte no aparece porque es, sino porque se expone. El cuadro demanda “hacerse ver”. Ahora bien, esta exposición no consiste en su mera exhibición en un museo. Para ver obras de arte y no meros entes, es necesario reparar en su “surgimiento”, en su sobrevenida a la visibilidad (cfr. Marion, 1997: 71). En este surgir –como bien señala Alain Bonfand–, el espectador deviene también expuesto al reconocerse no sólo incapaz de constituir el fenómeno, sino como constituido él mismo por el acontecer de la obra de arte (cfr. 2009: 45-46).

Como ya ha sido señalado en el primer apartado, el arte tiene un rol decisivo en la fenomenología de la donación marioniana: es el encargado de filtrar el acceso de lo invisto a la visibilidad.

El tercer indicio se refiere al carácter inagotable del cuadro por parte de la mirada. La obra de arte no es un ente, pues sino bastaría con verlo una vez; la obra de arte es un “modo de aparecer (que puede repetirse cada vez de un modo nuevo)” (Marion, 1997: 72). Por este motivo, el arte demanda ser visto una y otra vez.

Marion se pregunta, entonces, qué es lo que aparece en el fenómeno del cuadro excediendo su objetividad y su enticidad. La respuesta la encuentra en una frase de Cézanne: “el efecto constituye el cuadro, lo unifica, lo concentra” (Cézanne, 1978: 37). El aparecer de la obra de arte se sustrae a toda representación sujeta a la mirada de la conciencia, pues tiene el rango de un acontecimiento. El aparecer de la obra de arte constituye el acontecimiento de un efecto en toda su polisemia: efecto en tanto choque de lo visible, efecto como emoción en el espectador, efecto como combinación particular de técnicas plásticas. El efecto es la “vida” de lo visible, aquello que nos involucra con su acontecimiento, aquello que me hace experimentar una pasión. “Ver este cuadro, al punto de no confundirlo con ningún otro, equivale a verlo reducido a su efecto” (Marion, 1997: 76).

Donación y fenomenicidad

El § 30, párrafo final de *Étant donné*, analiza los alcances de las afirmaciones sostenidas a lo largo del libro. Las tesis “nada se exceptúa de la donación” y “todo lo que se muestra, se da”, parecen verse amenazadas por las excepciones –ya admitidas en el § 24– a la recepción de lo dado: 1) por defecto de intuición o 2) por exceso de intuición. La cuestión crucial a examinar es la necesaria participación del “adonado”, del asignatario de lo dado, encargado de poner en obra eso dado. Marion sostiene que si bien “todo lo que se muestra debe primero darse, sucede a veces que lo que se da no logra, sin embargo, mostrarse” (1997: 425). No todo lo que se da, se muestra. Esto se debe, precisamente, a la finitud del adonado quien tiene a su cargo recibir la infinitud de lo dado y ponerla en obra según su capacidad finita. “El principio fenomenológico según el cual lo que se da se muestra permanece intacto, pero no se alcanza para nosotros más que en los límites en que el adonado finito logra ponerlo en obra” (Marion, 1997: 425). Es esta finitud la que explica la posibilidad de distinguir a la fenomenicidad de la donación.

La finitud del adonado patentiza los diversos grados de donación de los fenómenos dando lugar a las dos figuras de lo dado que no se muestra porque el adonado no puede

recibirlo (por defecto o por exceso). En la primera figura lo dado no se muestra por defecto de la intuición. Esta excepción es relevante para analizar el caso del arte conceptual precisamente porque permite comprender los límites de una donación que parece prescindir de la fenomenicidad. Marion analiza diversos tipos de fenómenos que se caracterizan por la falta (la nada, la muerte, los fenómenos lógicos, las idealidades matemáticas, el cogito). Aún en los casos más extremos, se confirma la donación del fenómeno y algún tipo de mostración. “En efecto, el defecto de intuición no ofusca toda la posibilidad de poner en escena el fenómeno mismo de la falta. La falta de intuición puede aún darse como falta. Y la falta dada puede aparecer, si no como un fenómeno que se muestra, sí mostrarse al menos como una falta; por tanto, el adonado puede donarse aún a lo ausente” (Marion, 1997: 427). Cabe destacar que Marion también distingue grados respecto de la penuria de intuición. En el caso de los fenómenos formales (lógicos) y los fenómenos pobres (idealidades matemáticas) no se da una falta absoluta, sino que puede hablarse de un mínimo de intuición (cfr. 1997: 427).

La segunda figura de lo dado que no se muestra porque el adonado no puede recibirlo es la que constituyen los “fenómenos saturados” (*phénomènes saturés*) o “paradojas” (*paradoxes*). En estos casos se da un exceso de intuición; estos fenómenos gozan de una fenomenicidad excesiva que rompe con toda posibilidad de objetivación o entificación. Frente a la intensidad de estos fenómenos, es posible que quien los recibe (el adonado) no deje que se muestren. Entre los fenómenos saturados, se encuentra el ídolo, que Marion ejemplifica a través de la obra de arte. El fenómeno del cuadro se caracteriza por una intuición que siempre sobrepasa el concepto que intenta aprehenderlo (cfr. 1997: 320). A diferencia del objeto técnico que se fabrica según la previsibilidad del concepto, el cuadro es imprevisible por medio de conceptos. Y es esta imprevisibilidad la que acontece saturando con su intensidad toda intuición. Frente al ídolo (al cuadro), “el ojo sólo siente su impotencia para ver” (Marion, 1997: 288), el ojo sólo experimenta la necesidad de “volver a ver” aquello inagotable que lo convoca.

La crítica de Marion al arte conceptual se basa en el cuestionamiento de una donación y una fenomenicidad insuficientes. Pero, ¿qué figura de excepción a la recepción de lo dado le corresponde? ¿Cabe pensar al arte conceptual bajo la excepción por falta de intuición? ¿Podemos identificarlo con una nada o con un concepto lógico o matemático al que se le asigna un mínimo de intuición? ¿O acaso es posible pensar al arte conceptual bajo la figura

del ídolo? Antes de resolver qué tipo de donación y de fenomenicidad presenta el arte conceptual, conviene detenerse en el § 23, donde Marion introduce su tópica del fenómeno, su clasificación de tres tipos de fenómenos.

Todo fenómeno se da en y a partir de sí pero según un grado diverso de donación. En primer lugar se encuentran los “fenómenos pobres en intuición” (*phénomènes pauvres en intuition*). Este tipo de fenómenos sólo reclaman una intuición formal (el espacio en matemática) o una intuición categorial (entidades lógicas), y su mostración parece poder circunscribirse a lo que se da en el concepto en su abstracción y universalidad (cfr. Marion, 1997: 310). La donación del mero concepto sólo demanda una intuición pobre y una fenomenicidad pobre. ¿Es este el caso del arte conceptual?

El segundo tipo de fenómenos lo constituyen los “fenómenos de derecho común” (*phénomènes de droit commun*). En estos casos, la intención mentada se manifiesta en la medida en que recibe una confirmación intuitiva. Más allá del mayor o menor cumplimiento intuitivo, este tipo de fenómenos permiten que el concepto controle la totalidad del proceso de manifestación posibilitando la objetivación. Se trata de procurar una certeza objetiva (una adecuación entre la intención y la intuición) para el concepto mediante una reducción de la intuición al mínimo posible (cfr. Marion, 1997: 312). Los objetos de la física y de las ciencias naturales son fenómenos de derecho común, pero el caso más paradigmático es el de los objetos técnicos. El concepto del objeto técnico cumple el papel de un “plano”, de un diseño que predetermina en su totalidad al producto. “El concepto (en el sentido de “concepto” de un producto) vuelve visible ese producto antes de que la producción lo dé efectivamente, y a veces incluso sin que ninguna producción siga a la manifestación del ‘concepto’ (simulación, ‘concepto-modelo’, etc.). Mostrar por concepto (significación, intención, etc.) precede, determina y a veces anula la donación intuitiva (efectividad, producción, intuición, etc.)” (Marion, 1997: 312). ¿Podemos pensar al arte conceptual bajo la figura del objeto técnico? Tal parece ser la intención de Marion en “Ce que cela donne”. Luego de haber introducido su crítica al arte conceptual, el fenomenólogo francés afirma que la crisis del arte responde a una crisis de la visibilidad que se manifiesta, principalmente, en la primacía del modelo técnico de producción. “El proyecto técnico gestiona las formas según la previsión multiforme del deseo [...] En este contexto, ¿cómo lo imprevisto, sello de la conversión de lo invisto en visible, podría mantener su posibilidad?” (1991: 64-65). El arte conceptual parece ser un producto de

la época tecno-científica. Pero, ¿es posible reducir sin más el arte conceptual al objeto técnico?

Como un tercer tipo de fenómeno, Marion introduce la noción de fenómeno saturado o paradoja, que ya hemos analizado como excepción a la recepción de lo dado por exceso de intuición. Como ya ha sido indicado, frente a estos fenómenos, la intuición desborda cualquier intento de previsión u ordenamiento por parte del concepto. El fenómeno saturado se presenta como paradoja pues es “ciertamente, lo que va en contra (*pára-*) de la opinión recibida, de la apariencia, según los dos sentidos obvios de la *dóxa*; pero también significa lo que va en contra de la expectativa –‘[...] *praeter expectationem offertur*’–, lo que acaece contra toda expectativa de la representación, de la intención –en resumen, del concepto” (1997: 315). La obra de arte constituye un fenómeno saturado pues contradice cualquier concepto que pretenda prever o controlar su acontecer.

Arte y concepto

En el primer apartado, examinamos las afirmaciones de Marion respecto del arte conceptual. Éste opera por medio de una reducción de lo visible a concepto. Si lo propio del arte es hacer posible el acceso de lo invisto a la visibilidad, y para realizar esta tarea hay que entregarse pasivamente a lo invisto, el concepto excluye esta posibilidad pues con su previsión anula toda aparición de algo imprevisto, anula la aparición de lo in-visto. Con el concepto ya “no hay nada que ver”. Pero, ¿es realmente esta la manera en la actúa el concepto en el arte conceptual? El arte conceptual pretende hacer del gesto mismo de la conceptualización una obra de arte. Pero, ¿cómo es posible que un concepto sea arte? ¿Qué estatuto tiene el gesto conceptual presentado como obra? ¿Es cierto que no da a ver nada? ¿Acaso no constituye el acceso a la visibilidad de algún invisto?

Las respuestas pueden encontrarse en las afirmaciones de los mismos artistas. Joseph Kosuth sostiene que “hoy ser un artista significa cuestionar la naturaleza del arte” (1972: 161). Por su parte, Robert Barry afirma: “¿Si hubo algo importante en el arte conceptual? ¿Si hubo alguna cosa? Fue la manera en que la obra cuestionó la totalidad del sistema. El arte conceptual ahondó realmente y reveló la relación entre el arte y el espectador. De lo que se trataba ser un artista y de lo que se trataba el arte conceptual era de testear los límites de la propia percepción llevándola lo más lejos posible hasta el punto de invisibilidad. Creo que el

arte conceptual fue el fin del arte moderno” (1988: 115). El arte conceptual hace el recorrido inverso al de la fenomenología de la donación, pero su propósito es similar: se trata de indagar en los límites de la fenomenicidad del arte hasta el “punto de invisibilidad”. Se trata de explorar el grado mínimo en que puede fenomenalizarse una obra de arte. Sin embargo, paradójicamente, la supuesta pobreza fenomenológica que debería seguirse del concepto, se revela como una particular saturación. Puede afirmarse que lejos de que el arte conceptual “no dé nada a ver”, la exposición al “punto de invisibilidad” permite el acceso a la visibilidad del mayor invisto: el arte en tanto tal.

Como hemos examinado en el segundo apartado, el fenómeno de la obra de arte exhibe ciertas características que impiden su reducción a la objetividad y a la enticidad. La obra de arte no se fenomenaliza ni bajo el modo del objeto subsistente, ni bajo el modo del objeto útil, ni bajo el modo del ente. El arte no subsiste, no tiene utilidad, el arte no es; el arte simplemente acontece. El arte conceptual constituye una exploración radical respecto de esta fenomenicidad acontecimental que no es objetivable ni entificable. El arte conceptual examina el “efecto” como el “modo de aparecer” del arte, como aquella aparición que prescinde de toda objetivación y entificación, y que, sin embargo, acontece radicalmente, involucrándonos, haciéndonos “vivir su *sentido*”. Este acontecer se fenomenaliza como exposición. Una obra de arte no aparece porque es, sino porque se expone. El arte requiere “hacerse ver”. Pero ¿Cómo “se hace ver” el arte conceptual? ¿Qué “da a ver”?

El arte conceptual cumple con la demanda más apremiante del arte, la que permite “hacer ver” ya no una obra, sino al acontecer del arte en tanto tal. El arte conceptual investiga la “sobreenvenida en la visibilidad” que caracteriza, ya no a ésta o aquella obra, sino al arte mismo; y lo hace performativamente, su investigación no es teórica. No se trata de postular una hipótesis respecto de la naturaleza del arte e intentar demostrarla, sino de explorar sus límites hasta alcanzar el acontecer del arte en su estado más puro.

Es curiosa la oposición propuesta por Marion entre arte conceptual y *ready-made*, pues, en rigor, puede trazarse un desarrollo histórico que conduce del *ready-made* al arte conceptual. El *ready-made* es condición de posibilidad del arte conceptual. Sólo después de haber sido derribada la frontera de la estética puede surgir un cuestionamiento de la naturaleza del arte suficientemente radical: un cuestionamiento que permita, por primera vez en la historia, comprender la esencial indeterminación que lo caracteriza. Desde el punto de vista

de la fenomenicidad pobre del concepto, se puede afirmar que la “nada” mentada por el arte conceptual se da como la “falta” que mienta la “indeterminación” constitutiva del arte y, por lo tanto, su inagotable posibilidad. En los tiempos del “arte después del fin del arte” –según la expresión de Arthur C. Danto (1997)– cualquier cosa puede ser arte en tanto sea capaz de inscribirse en el “mundo del arte”. Danto sostiene que es necesaria cierta teoría y conocimiento de la historia del arte para lograr este acceso.¹¹ Como ha sido señalado en el primer apartado, Marion entiende que asistimos a una “crisis de la pintura” en la contemporaneidad, pero el único requisito que establece para que una obra sea arte es que permita el acceso de lo invisto a la visibilidad. Esta condición marioniana no contradice las afirmaciones de Danto ya que el acceso a la visibilidad de lo invisto parece constituir una nota que ha caracterizado siempre al arte a través de su historia. Parafraseando a Danto podemos decir que toda obra es posible, pero siempre que pueda cumplir con los requisitos teóricos e históricos del “mundo del arte”. Entre estos requisitos se encuentra el hecho de que esta obra debe abrir una posibilidad nueva, es decir, debe introducir un invisto que se sume a lo visible.¹²

El concepto en el arte conceptual, el concepto “expuesto” al proceso artístico, experimenta una radical transformación. La equiparación que insinúa Marion entre el arte conceptual y el objeto técnico se devela equivocada. El gesto de hacer del concepto una obra de arte, lejos de constituir un mero derivado del modo de procedimiento técnico, puede

¹¹ “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede desvelar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 1964: 580).

¹² Aunque excede el marco de este trabajo, a pesar de las diversas tradiciones a las que estos autores pertenecen, sería interesante contraponer la teoría del arte propuesta por Danto a los análisis del arte presentados por Marion, en particular, en lo atinente a la distinción propuesta por Danto entre el *ready-made* y el *pop art*. Según Danto, el mérito de Duchamp reside, en primer lugar, en haber cuestionado la estética, en haber cuestionado la belleza como una nota característica del arte. “Los objetos *ready-made* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que si eran arte pero no eran bellos, la belleza realmente no podría conformar ningún atributo definitorio del arte” (1997: 84). En segundo lugar, el cuestionamiento de Duchamp reintrodujo la pregunta por la distinción entre arte y realidad, al despojar a la obra de arte de la consideración estética (cfr. 1997: 112-113). Sin embargo, sólo a partir del *pop art* es posible formular la pregunta filosófica por el arte. Con Warhol, se devela finalmente la cuestión teórica que subyace a la determinación del arte. “La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte fue algo que surgió dentro del arte cuando los artistas presionaron contra los límites después de los límites, y encontraron que todos los límites cedieron. Todos los artistas emblemáticos de los setenta tuvieron ese sentido vívido de los límites, llevado cada uno por una definición tácita del arte, su tachadura nos dejó la situación en la que hoy nos encontramos. [...] Sólo en los años sesenta se volvió posible una filosofía del arte seria, una que no se basara meramente en hechos locales –por ejemplo, que el arte era esencialmente pintura y escultura. Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte. Sólo en ese momento surgió la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte” (1997: 14). ¿Puede sostenerse sin más que la reflexión marioniana permanece dentro de los límites de la estética? Si bien Marion habla de una fenomenicidad de lo bello, ésta no se reduce a ninguno de los términos en los que fue analizada en la tradición de la estética.

entenderse como su crítica más severa. El arte conceptual enfrenta a su “enemigo”, el objeto técnico, y lo vence en su propio terreno. El arte conceptual demuestra la imposibilidad de reducir toda realidad a la dominación conceptual pues parasita su herramienta técnica por excelencia, el concepto, desactivándolo. El concepto en el arte conceptual no opera como instrumento de previsión y objetivación, sino que al ser “expuesto”, deviene inoperante respecto de toda posible utilidad o actividad constitutiva.¹³ Si se lo considera desde este punto de vista, el arte conceptual constituye el acontecimiento de un fenómeno saturado, pues a través de la exposición del concepto se opera una suerte de “variación hermenéutica” (Marion, 2010: 307) que transforma la falta en exceso, el sentido único y objetivante en un acontecer imprevisible abierto a infinitas interpretaciones. El concepto deviene “efecto”.

En este sentido, el arte conceptual no es sino un modo de poner en práctica las premisas de la fenomenología de la donación marioniana continuando con su indagación radical en las fronteras de la fenomenicidad. “En fenomenología, la más mínima posibilidad obliga” (Marion, 1992: 105).

Referencias bibliográficas

- Barry, Robert (1988). “Statement”. En *Flash Art*, 143: 115.
- Bassas Vila, Javier (2008). “Glosario”. En Marion, Jean-Luc. *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*. Trad. de Javier Bassas Vila. Madrid: Síntesis.
- Bonfand, Alain (2009). *Histoire de l'art et phénoménologie. Recueil de textes 1984-2008*. Paris: Vrin.
- Cézanne, Paul (1978). *Conversations avec Cézanne* (Éd. M. Doran). Paris, Éditions Macula.
- Danto, Arthur C. (1964). “The artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61, 19: 571-584.
- (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle. A Theory of Art*. New York: Haven Publications.
- Heidegger, Martin (1950). “Der Ursprung des Kunstwerkes”. En Heidegger, Martin, *Holzwege. Gesamtausgabe Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

¹³ Es más, puede afirmarse que esta desactivación del concepto es el paso necesario para pensar otro modo de conceptualización. En *Dieu sans l'être*, Marion sugiere que el icono ofrece la oportunidad para pensar un concepto que en lugar de intentar imponer sus términos a un fenómeno, se dirija a la intención misma dejando indeterminado su cumplimiento. Cfr. Marion, 1982: 35-36. ¿Acaso no es este el modo de operar del concepto en el arte conceptual?

- Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Felix Meiner, 1922.
- Kosuth, Joseph (1972). “Art after Philosophy”. En Meyer, Ursula (ed). *Conceptual Art*. New York: E. P. Dutton.
- Marion, Jean-Luc (1982). *Dieu sans l'être*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- (1991). *La croisée du visible*. Paris: Éditions de la Différence.
- (1992). “Le phénomène saturé”. En Chrétien, Jean-Luc y otros. *Phénoménologie et théologie*. Paris: Criterion, pp. 79-128.
- (1997). *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2001). *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2005). *Acerca de la donación. Una perspectiva fenomenológica*. Trad. de Gerardo Losada. Buenos Aires: Jorge Baudino.
- (2006). “Nota del autor a la edición española”. En Marion, Jean-Luc. *El cruce de lo visible*. Trad. de Javier Bassas Vila y Joana Mansó. Castellón: Ellago Ediciones.
- (2010). *Certitudes négatives*. Paris: Grasset.
- (2014). *Courbet ou la peinture à l'œil*. Paris: Flammarion.