



La poesía como dispositivo para la historia del arte

Mariana Robles*

Pensar no es poseer objetos de pensamiento,
es circunscribir con ellos un dominio por pensar,
que no pensamos todavía.
Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*

Pienso que las artes son –entre otras cosas–
un camino hacia la historia.
El intelecto informa pero la emoción –el sentimiento–
no responderá (en especial a hechos sobre acontecimientos
demasiado distantes o vastos para ser experimentados
directamente a través de los sentidos) a menos que la imaginación
nos aporte una visión de ellos, presente (haga presente)
lo no atestiguado, dé carne a lo abstracto.
Denise Levertov, *The Poet in the World*

Y podríamos usar una metáfora mendaz
o rehusarle el púlpito
a toda esta pietá naturalista,
traer aquí al unicornio o a la gárgola
o cavar los túneles del topo de la Historia.
Ángel Oliva, *Ese general Belgrano y otros poemas*

La poesía en el flujo de la historia

A continuación, investigaremos el modo en que la poesía puede relacionarse con la historia del arte y de qué manera, también, puede convertirse en una posibilidad narrativa. Para abordar el problema de la historia del arte y sus cualidades narrativas es interesante abordar el problema de la ciencia y atender a Didi-Huberman:

*Universidad Nacional de Córdoba | marianoble@yahoo.com.ar

Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera del principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada –apodíctica– de un médico. Y todo ello hace, dicen, una ciencia, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato (“natural”), o bien en el trascendental (“simbólico”), habrá sabido traducir todos los conceptos. Finalmente, que todo pega perfectamente y que todo coincide en el discurso del saber. Poner la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos –de hecho: todo lo que leemos en lo visible–. Hay en ello un modelo implícito de la verdad que superpone de manera extraña el *adaequatio rei et intellectus* de la metafísica clásica a un mito –positivista en sí mismo– de la omnitransductibilidad de las imágenes. (Didi-Huberman, 2010, p. 13)

Las palabras de Didi-Huberman, sobre la “historia del arte”, dan cuenta de cómo la disciplina histórica se convirtió en una configuración cerrada, un saber establecido y, también, podríamos decir, endurecido. Lo que el autor manifiesta, de manera crítica, es el modo en que la historia del arte se solidificó; “un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras”, “una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente”, “un espejo exacto o un cristal transparente”, “la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos”. La historia del arte, tiene esas características, esas cualidades cerradas sobre sí mismas. Pero Didi-Huberman, también, dirá lo siguiente:

Hay un sistema en Vasari, pero es un sistema resquebrajado. Nosotros, que hemos heredado esta brillante historia del arte y su estatus por fin liberado, también hemos heredado la fisura. Por eso la debemos analizar. (Vasari, 2010, p. 93)

El “sistema en Vasari” de la historia del arte “es un sistema resquebrajado” y “hemos heredado la fisura”, de tan endurecido se ha “resquebrajado”.



En este punto, sería interesante hacer algunas preguntas ¿Qué hacer con esa fisura? ¿Hay, en esa fisura, un lugar para la poesía?

Más adelante, en ese mismo libro Didi-Huberman escribe algo que nos servirá para responder esas preguntas, en el contexto de nuestra investigación: “El historiador del arte cree, tal vez, guardar para sí mismo y salvaguardar su objeto encerrándolo en lo que llama una especificidad”. (Didi-Huberman, 2010, p. 49)

Los historiadores del arte como Vasari, Panofsky o Gombrich, en algún sentido o desde esta perspectiva, endurecieron la historia del arte “encerrándola” en su “especificidad”. Abrir esa condición cerrada y ponerla a dialogar, tramarla, con otras disciplinas puede ser un primer paso para convertir “la fisura” heredada en un espacio de pensamiento y, también, un espacio de escritura sobre artes visuales. Una colaboración de diferentes modos de escritura, de relaciones con la imagen, capaces de ofrecer otras miradas; crear alternativas a ese “modelo implícito de la verdad” heredado. Los vínculos interdisciplinarios son, en ese sentido, importantes para abrir esa trama cerrada, ese “objeto” que ha sido encerrado.

En esa “fisura” la escritura poética aparece en el nudo conceptual y material de la historia del arte, proponiendo una tensión disruptiva en el engranaje que articula los conceptos dados y naturalizados (lo que Didi-Huberman llama “modelo implícito de verdad”). La propuesta consiste, particularmente, en develar formas de escrituras poéticas que, de alguna manera, se solapan o esconden en las narrativas históricas del arte, pero también sistematizan y propician vínculos concretos y novedosos entre poesía y artes visuales. Un caso que analizaremos es el del arqueólogo e historiador del arte alemán Winckelmann y las observaciones que Goethe realiza sobre su escritura.

Como veremos, Goethe admite, en la introducción a un texto canónico *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos* de Winckelmann, lo siguiente:

Por más que también consagrara Winckelmann atención en sus lecturas de los clásicos a los poetas, no descubrimos, sin embargo, en un exacto examen a los poetas, no de sus estudios y su vida, ninguna inclinación particular a la poesía, y hasta cabría decir más bien que esa aversión a ella en lo que acá y allá deja traslucir, pues su predilección por los antiguos cantos de iglesia luteranos corrientes, y de hecho de que aún en Roma poseyese

uno de esos antifonarios auténticos, da testimonio de un buen alemán, castizo, pero no precisamente amante de la poesía.

Los poetas clásicos parecen haberle interesado, primero a título de documentos de las lenguas y las literaturas clásicas, y después como testimonios para el arte plástico. Por lo cual es tanto más prodigioso y grato verle salir a escena como poeta él mismo, y en verdad cual poeta de raza, inconfundible en sus descripciones de estatuas, y eso hasta en sus últimos escritos. Mira con los ojos, capta con el sentido obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras. Lo magnífico perfecto, la idea de donde brotó aquella figura, el sentimiento que su contemplación despertó en él, deben comunicárselo al oyente, al lector, y al exhibir ahora toda la gama de sus aptitudes se ve obligado a atacar por su lado más vigoroso y digno lo que delante tiene. Debe ser poeta, aunque no piense en ello, quíeralo o no lo quiera. (Goethe, introducción en Winckelmann, 1985, pp. 24-25)

Más allá, del interés específico de Winckelmann por la poesía, nos dice Goethe, es “la contemplación” de las obras de arte mismas lo que lleva al historiador a escribir poéticamente. Considerando la observación de Goethe, la historia del arte tiene la capacidad de convertirse en un torrente escritural por donde la poesía transcurre. La poesía, en este caso, toma por sorpresa a quien escribe, a quien quiere “abarcarlas con palabras,” por ejemplo, a las estatuas. Lo poesía “alumbra” la escritura de la historia del arte. Para Goethe que la poesía sea un rasgo de la escritura de la historia del arte se vincula con el hecho de la mirada, que “capta [...] obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras”. En el “irrefrenable impulso”, pareciera ser donde el mecanismo de traducción desde la obra de arte a la escritura excede el aspecto estrictamente representativo para indagar en lo poético. Del objeto al lenguaje y viceversa, mucho más que una operación estrictamente técnica y mecánica. En este sentido, la configuración entre lenguaje, tiempo y obras de arte, no es ni transparente ni lineal “quíeralo o no lo quiera” el historiador, como afirma Goethe. En este sentido Heidegger escribe:

La Poesía no es ningún imaginar que fantasea el capricho, ni es ningún flotar por la mera representación e imaginación irreal. Lo que la Poesía,



como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía. (Heidegger, 2018, p. 95)

Entre “la fisura” heredada de la historia del arte y el “quíralo o no lo quiera” del historiador, postulado por Goethe en los textos de Winckelmann, aparece la “desgarradura” que es la “Poesía”, según Heidegger.

Por otra parte, si consideramos, algunos aspectos de la *écfrasis*, resalados por Angélica Tognetti, podríamos admitir que un sustrato *ecfrástico* subsiste en la narración de Winckelmann, según Goethe.

Consideramos la siguiente definición, la *écfrasis* como traducción:

En primer lugar, es posible afirmar que ambos se definen como dos prácticas textuales en las que se da una traslación desde un código derivado: por un lado, la traducción es una labor del lenguaje en la que se da un paso de una lengua de origen a una lengua derivada con el intento de que esta última sea análoga o simétrica a la primera; por otro, la *écfrasis* es un constructo poético en el que se da un desplazamiento desde un sistema representativo, el de la obra de arte visual, hacia un segundo sistema, el poético, con el objetivo de establecer una correspondencia entre ambos. (Tognetti, 2016, p. 9)

Comparando la definición de Tognetti con las observaciones de Goethe sobre Winckelmann, encontramos una relación: “Mira con los ojos, capta con el sentido obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras”. El desplazamiento desde la observación a la escritura, sugiere una experiencia de traducción *ecfrástica* en el desarrollo de una narrativa descriptiva. Si, la *écfrasis* subsiste en la historia del arte, entonces, la “Poesía” como “desgarradura” abre el lenguaje de la historia del arte, en el “alumbramiento”.

Podríamos admitir, con Gilles Deleuze y Félix Guattari, en la definición que ambos ofrecen sobre el concepto de “rizoma”, que entre la narrativa histórica y sus objetos no hay una relación de “calco” sino más bien de “mapa”. Una configuración material particular que permite enunciar un territorio fuera de la esquematización lineal del tiempo y el lenguaje.

El rizoma es una antigenealogía. [...] Otra cosa es rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es porque está enteramente dirigido a la experimentación derivada de la realidad. El mapa no reproduce el inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza. [...] Se puede dibujar sobre un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. Puede ser uno de los caracteres más importantes del rizoma, tener siempre múltiples entradas; en este sentido, la madriguera es un rizoma animal y permite una neta distinción entre la línea de fuga como túnel de desplazamiento y los estratos de reserva o de habitación. Un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre a “Lo mismo”. (Deleuze y Guattari, 2020, pp. 31-32)

La poesía no solo podría ser pensada como “mapa” en el contexto de la historia del arte, sino que también puede trasladar su propia condición “rizomática” a la configuración histórica de las narrativas artísticas, entre el lenguaje y el tiempo. Reinventarla como dispositivo “rizomático”, en esa narrativa temporal “fisurada” como alternativa al “calco” propuesto por los historiadores del arte canónicos (“Vasari, Panofsky, Gombrich”) como relación de correspondencia y representación. Configurar un “mapa”, de “múltiples entradas”. Abrir, porque el “mapa” es “abierto”, las obras de arte visuales, y descubrir sus “múltiples” sentidos. Por otro lado, todas estas nociones, figuras y conceptos alimentan la idea de un paradigma literario que sobrevuela todas estas implicancias. El “rizoma” podría devenir paradigma literario y viceversa como un programa crítico, pero al mismo tiempo propositivo de la escritura sobre artes visuales, en el contexto del “fin de la historia”.

Más adelante, veremos cómo esa misma matriz “irrefrenable y rizomática”, en tanto coincidencia, entre múltiples traducciones y relaciones, entre obras de arte y narrativa histórica, aparece en la escritura de Aby Warburg. En los escritos warburgianos las significaciones rondan, sin jamás detenerse. Se encuentran en constante movimiento, en las geografías no-homogéneas del inconsciente poético, de la historia del arte.

Historia del arte y poesía, entonces, conforman dispositivos narrativos capaces de potenciar las significaciones de una obra de arte visual. El cruce entre ambas resulta propicio para generar maneras alternativas dentro de la historia del arte, en diálogo con las imágenes, pero especialmente como un dispositivo para descubrir lo que permanece en “la fisura” y “el desgarramiento”. No sería tanto construir nuevas formas narrativas sobre artes visuales sino, más bien, propiciar una trama, un engranaje no lineal, alejado, como decíamos, de premisas y categorías *a priori*. La propuesta, en este punto, consiste en crear un dispositivo lingüístico, donde *écfrasis* y “rizoma” (el rizoma como una aproximación al paradigma literario) ingresen en las fisuras de la historia para encontrar en su interior un lenguaje oculto y subterráneo, capaz de emplazarse en lo desgarrado.

Por “dispositivo” entendemos aquello que, Giorgio Agamben define en sus diferentes aspectos:

el dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. (Agamben, 2016, p. 9)

La definición de “dispositivo” proporcionada, permite vincular elementos “heterogéneos” en un discurso. En nuestra versión, sería más que un discurso, sería, en todo caso, una narrativa donde intervienen, según los términos de la “traducción” elementos de naturaleza distinta; “lo lingüístico como lo no lingüístico” porque el territorio donde esa narratividad opera es una geografía “fisurada” y “desgarrada”. En ese “dispositivo”, la poesía aportaría una serie de figuras vinculadas a la experiencia de quien escribe, a la percepción, a la descripción y al contexto, velado por los criterios de pureza y homogeneidad de la historia del arte. En tanto, dicha historia, se origina en ese contexto de nacimiento de las categorías modernas de racionalidad y se desarrolla bajo ese criterio.

La escritura poética, en el campo de la historia del arte, entonces, permitiría producir nuevas estrategias y marcos teóricos para pensar, en el contexto de la contemporaneidad, las artes visuales. No solo nuevas maneras de escribir sino, también, reescribir cada una de ellas, desordenar los relatos naturalizados o reinventarlos. Mirar con la “Poesía”. Bocetar

“mapas” rizomáticos y con ello, dar un lugar, incluir, otras obras de arte y experiencias artísticas, no consideradas en la historia canónica. Mirar y escribir, desde otras perspectivas. Sugerir alternativas para aquellas que se han cerrado en el “calco”, en los “dispositivos” de “calco”, de representación lineal. El “dispositivo” poético se dispone, entonces, en el seno de ese movimiento de heterogeneidad y singularidad.

Es importante tener en cuenta el carácter singular, “inefable” en términos de Goethe, de las obras de arte. Un núcleo, capaz de ser captado por la poesía que aparece de manera no controlada en la escritura del historiador. Es importante, seguir insistiendo sobre esa singularidad, lo “inefable”, que se cuele como escritura poética en las “descripciones”. Es factible, entonces, considerar lo “inefable” en la narración histórica, que se manifiesta en la configuración del “dispositivo” y las condiciones heterogéneas de dicho mecanismo conceptual. El “dispositivo” poético, por lo tanto, permite el encuentro entre poesía y artes visuales, porque siguiendo a Agamben todo dispositivo reúne tanto “lo lingüístico como lo no lingüístico”.

Una forma de expresar lo “inefable”, también, puede ser el texto de Fairfield Porter sobre una obra de William de Kooning, citado por John Ashbery: “El significado es justamente que las pinturas no tienen significado... Dejan un vacío tras de sí, un vacío de logros, de trascendencia y de autenticidad”. (Porter, citado en Ashbery, 2023, p. 8)

Ese “vacío”, dispone el pensamiento, dispone la obra de arte al poema. Porque la ausencia de significados direccionados hacia una respuesta ofrece la posibilidad de “abertura”, en los términos del “dispositivo”. Poesía y artes visuales se constituyen, por lo tanto, como comunidades de saberes heterogéneos que sobreviven mutuamente en el devenir de sus singularidades, de lo “inefable”. Esa característica, permite que surjan modos de “colaboración” entre disciplinas diversas como son poesía, arte e historia del arte, en una aproximación investigativa y metódica. No un intercambio de técnicas o saberes específicos para la consolidación de vínculos interdisciplinarios sino, más bien, una mezcla, que se actualiza y repone con cada nueva “mirada”, en cada mirada que escribe.

En sus *Cartas a Rodin* el poeta Rainer María Rilke, escribe:

Crear una obra de arte consiste en insertar su objeto en la extensión, de una manera más íntima, mil veces más estricta, hasta el punto en que sea imposible perturbarla cuando se la intente conmovier. Si en el mundo la

cosa es determinada, en el arte debe ser menos todavía: sustraída a todo accidente, desprendida de todo pronombre, arrebatada al tiempo y librada al espacio, adviene permanente, espera la eternidad. (Rilke, 1982, pp. 88-89)

Figuras del lenguaje y materia, un “dispositivo” vital capaz de alojar cualidades heterogéneas, nutriéndose en la fuente inagotable de las imágenes, “objetos en la extensión”. La escritura poética no se impone sobre la historia del arte, no viene a reemplazarla, sino que, más bien, se cuela entre sus palabras y sus “vacíos”. Así como las obras de arte se insertan en la “extensión del espacio”; la poesía se inserta en la “extensión” de la historia. Nos aproximamos a la idea de que la poesía comparte con la filosofía una especial capacidad para construir métodos, pero también para desarmarlos o reinventarlos.

La poesía, en el espectro de la historia del arte tiene, entonces, la tarea de desactivar redes de poderes discursivos, supuestos naturalizados y paradigmas fosilizados, todo aquello que siempre asumimos como dado. La manera en que la poesía actúa, es decir, el modo en que logra todas estas cosas no coincide estrictamente con las modalidades de la crítica filosófica o la especulación teórica. La poesía logra su cometido sin proponérselo, como Goethe leía en Winckelmann, no hay en su horizonte una finalidad, simplemente le debe esa cualidad disruptiva a su propio devenir en “la fisura” y “el desgarramiento”, a la indescifrable y compleja cualidad de su presencia; ofreciendo a las conquistas de los saberes establecidos un espacio conceptual de desequilibrio e incertidumbre.

La tarea de recuperar diversas singularidades que fueron silenciadas u opacadas por esas metodologías homegeneizantes es una tarea *a posteriori*, un artificio lúdico y probable, para acceder al laboratorio de otras formas de teoría, no una restauración de las formas tradicionales, sino un desacomodamiento de sus clasificaciones para dar lugar a la experimentación y la especulación poética.

Modelos literarios para el fin de la historia

La relación entre poesía e historia podría desencadenarse, volverse protagonista, en el escenario actual de la crisis y legitimación de los discursos históricos. Concretamente, en relación a la idea de “fin del arte” que pro-

pone Arthur Danto. En dicho contexto, la poesía tiene posibilidades de convertirse en la premisa conceptual del fin de los tiempos, brindando una perspectiva propositiva, una mirada afirmativa, sobre los modos de pensar las narrativas históricas, de las artes visuales.

Reconociendo y aceptando la decadencia del relato histórico y, al mismo tiempo, irrumpiendo en ese escenario de ruinas, con una red de vínculos interdisciplinarios, la poesía permite configurar un nuevo escenario. Un ciclo de narrativas validas que involucran devenires temporales en un dispositivo rizomático, en una figura de heterogeneidades. Ya no en el contexto de la historia, sino más bien en el de las historias plurales, emergentes y no-lineales.

En consonancia con diversas obras visuales y con la ayuda del dispositivo rizomático, podríamos imaginar una atmósfera propicia para contar historias y no la Historia, relatos heterogéneos que involucren tradiciones, ficciones diversas y estilos.

A partir de la crisis de las narrativas históricas, o fin de la historia, se vuelve factible reconocer, entonces, la vacuidad de las narrativas teleológicas, su inconsistencia formal frente a las “fisuras” que la constituyen. La historia del arte se presenta como el fin de una narrativa atravesada por la noción de tiempo lineal, esa concepción de tiempo que presenta la “fisura”.

Recordemos que, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Danto admite que esa historia del arte, en el marco de la crisis de las narrativas históricas, llegó a su fin, pero no el arte. Otras formas de narrativas contenidas en las obras podrían producir otros discursos, poéticas o escrituras.

Una historia había finalizado. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra “muerte”), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como una etapa siguiente. Lo que había llegado al final era esa narrativa, pero no el tema de la narrativa. (Danto, 1999, pp. 26-27)

Surge en las afirmaciones de Danto un hiato, dos dimensiones extraviadas que se desvinculan. Un procedimiento que implica aceptar la cualidad meramente material de las obras y un devenir abstracto de las

intervenciones conceptuales, en el contexto de las narrativas históricas en el campo del arte. “Cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa.” Lo que implica es la posibilidad de un arte liberado de aquella narrativa. Pensamos entonces con el dispositivo rizomático que el fin de la historia no implica el fin de todos los relatos. La poesía puede, en el sentido en que Heidegger plantea la “Poesía”, “alumbrar” los “desgarramientos” o como dice Didi-Huberman “la fisura”.

Lo que Danto manifiesta es que, en la contemporaneidad, las artes visuales seguirían su camino mientras el relato histórico llega a su fin, se detiene para siempre.

En cierto sentido la vida realmente comienza cuando la historia llega a un fin [...]. En el género alemán de *Bildungsroman* –novela de formación y autoconocimiento– la historia es narrada por medio de las etapas a través de las cuales el héroe o la heroína progresan en el camino del autoconocimiento. [...] Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, “el primer día del resto de su vida”, utilizando una de las frases corrientes de la filosofía *New Age*. La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de *Bildungsroman*, en el sentido de que su héroe, *Geist*, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar el conocimiento, no solamente sobre lo que es el conocimiento mismo, sino también, de tomar conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de contratiempos y entusiasmos inapropiados. (Danto, 1999, p. 27)

El texto de Danto, también, es propositivo y reaviva una conexión vital de las obras de arte visuales, “la vida realmente comienza cuando la historia llega a un fin”. Lo que finaliza es un modo de narrar, suponiendo que ese modo de contar la historia se despliegue como una “novela”. Un desarrollo inevitable acontece intrínseco a su forma literaria, en este caso la *novela*. Surge una pregunta que, de alguna manera, venimos respondiendo pero que se vuelve patente ahora, ¿Qué posibilidades existen de buscar otro modelo literario para la historia, ya no la “novela”, sino la poesía?

Aceptamos con Danto que ese modelo de historia concluyó y con esa etapa de culminación asumimos la importancia de otras formas de escri-

tura en los procesos contemporáneos y nuevos discursos. Pero discutimos la consecuencia que arrastra el “fin de la historia” en términos de vacuidad discursiva. Lo que nos interesa pensar ahora en relación a la poesía y a la historia del arte consiste en otras formas de ofrecer a las obras de arte modelos narrativos poéticos, dispositivos rizomáticos, capaces de considerar la cualidad singular o “inefable” de las obras.

Desde la *écfrasis* a los dispositivos rizomáticos, se despliega una variedad de capas de sentido que permiten descubrir restos poéticos, mencionados por Goethe; lo poético en la narrativa histórica. Una narrativa de lo visual intraducible, al paradigma matemático, y al modelo cientificista de la historia del arte. Es en el fin de la historia donde esa narrativa visual potenciada por la poesía, antes subyacente, donde otra forma de escribir y narrar, es posible. La poesía aparece cuando la historia exhibe su “fisura” en el fin de su tiempo.

El modelo poético, que se desprende del paradigma literario, se manifiesta como dispositivo rizomático y se presenta tanto en poemas *ecfrásticos* como en textos teóricos. La lectura de esos aspectos narrativos, en el contexto de la historia del arte, nos permite descubrir una forma del lenguaje que siempre estuvo agazapada en las representaciones de la ciencia y los sistemas de verdad. Reconocer esa trama de sentido es darles continuidad a las narrativas sobre artes visuales pero sin la estructura legitimadora de la historia general del arte, es atender a las singularidades y sus irregularidades. De esta manera, el hiato entre lenguaje y obras, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”, se torna vital para pensar, también, el tiempo y su relación con las obras de arte visuales.

Deberíamos aceptar, también, que la historia probablemente no sea una mera estratificación abstracta de conceptos muertos, sino que puede ser leída como el gran poema del arte. Un poema que recupera y cuida de las imágenes que la conforman, de las obras de arte que habitan en la historicidad. Es ella, la historia del arte, un reservorio inagotable de relatos “abiertos” para nuevas lecturas, con nuevas posibilidades interpretativas, imposible de clausurar.

En lo que resta del artículo, el ejercicio consistirá en reconocer a la poesía en un vínculo vital con la historia del arte, considerando algunas nociones de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, los aportes de Georges Didi-Huberman sobre la noción de tiempo en la historia del arte, el con-

cepto de “ablandamiento” de Martín Heidegger en *El Ser y el Tiempo* y, por último, los vínculos entre poesía e historia con María Zambrano.

Poesía, historia del arte y montaje

¿Qué tipo de relatos pueden pensarse con los dispositivos rizomáticos, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”, entre poesía y artes visuales?

Uno de los abordajes posibles, como ya anunciamos, se sugiere en las investigaciones realizadas por el historiador del arte Aby Warburg, erudito alemán interesado por la “supervivencia” de lo pagano en las formas “civilizadas” del arte moderno. Entre sus aportes metodológicos, Warburg recurre a una “«ciencia sin nombre»: una apuesta que consistiría, ante todo, en pensar la imagen sin esquematizarla”. (Warburg, 2018, p. 179)

Una heurística de investigación visual para alojar las insistencias y recurrencias del “*pathosformel*”. Warburg no solo prestó una obsesiva atención a la singularidad en detrimento de lo general, sino que también encontró un refugio material para alojarla: una guarida de diversos imaginarios temporales y de materiales diversos. La metodología de Warburg se torna fundamental para detenerse en los campos heterogéneos, en los cruces interdisciplinarios propiciados por sus investigaciones. A diferencia de Danto, Warburg no pensó nunca la historia en términos lineales, en un “fin”. Mucho antes, inclusive, que la filosofía contemporánea, el historiador del arte alemán encontró claves para otros vínculos posibles entre la historia e imágenes, entre “lo lingüístico como lo no lingüístico”. Su obra es vasta y monumental, solo hablaremos en este contexto de aquellos puntos que nos permiten potenciar las cuestiones planteadas en relación a la poesía como dispositivo rizomático, especialmente su experimento visual denominado *Atlas Mnemosyne*. Ese proyecto visual nos permite encontrar líneas de interés para reflexionar sobre el problema entre poesía e historia del arte. Para pensar la historia del arte como poema.

Atlas Mnemosyne es un libro-artefacto que reúne un gran número de los paneles dispuestos por Warburg en su biblioteca. El volumen repleto de imágenes, como un catálogo de una exposición, se presenta como un archivo, donde cada figura se sustrae de su tiempo para conceder a sus formas la potencia de los tiempos posibles. En la disposición de las imágenes, el tapiz de obras de arte se organiza en torno a una relación de pares y no de jerarquías. Las agrupaciones del *Atlas Mnemosyne* fueron

ideadas según características visuales que incluyen tramas, gestos, pliegues, detalles, ornamentos y otros patrones visuales. El libro se presenta como un mecanismo singular, un artilugio narrativo con características visuales que lo hace diferir, sustancialmente, de la cronología lineal, de las narrativas históricas.

Esta colección de imágenes, central en las investigaciones de Warburg, se constituye de diversas láminas y breves anotaciones que recorren las páginas, insistiendo en la condición singular de las piezas artísticas recopiladas. La historia del arte como una cartografía heterogénea y con “irregularidades” que adquiere, ella misma, la dinámica de una obra visual. El *Atlas Mnemosyne* es un dispositivo rizomático que replica sus mecanismos lúdicos como el *collage* o el montaje.

En el montaje del *Atlas Mnemosyne* subyace todo el programa escritural de Warburg, un compilado de imágenes desclasificadas, potenciadas en sus detalles que pierden su condición estática en el tiempo.

En este sentido, *Atlas Mnemosyne* es un proyecto fundamental en relación a las imágenes y sus relatos porque agrupa, en su configuración visual, las estrategias de un historiador pero también las de un artista. Es ambas cosas al mismo tiempo, ajeno a las definiciones disciplinarias, el *Atlas Mnemosyne* refuerza las cualidades de ambas disciplinas; concediendo al método histórico la perspectiva, por momentos, de un artista. La obra de Warburg como historiador no solo se parece sino que, también, podría confundirse con algunas obras de arte, con los *collages*, por ejemplo, las obras surrealistas de Max Ernst o con algunas invenciones de los cubistas como Juan Gris y Georges Braque o el dadaísmo. Un aporte interesante sobre la definición, en relación a los *collages* de Max Ernst, dadaístas y surrealistas, lo ofrece Hal Foster:

Un factor determinante en su forma de entender su propósito: el *collage* desestabiliza “el principio de la identidad” y hasta deroga el concepto de autor.

Esta definición, más que una mera reiteración de Lautréamont, es fundamental para el surrealismo, ya que implícitamente caracteriza la imagen surrealista como una trans-valoración del *collage* dadaísta. Para el dadaísmo, el *collage* funcionó como montaje subversivo de materiales sociales, contruidos y ubicados en el mundo (por ejemplo, juntando el arte ele-

vado con las formas tomadas de la cultura de masas). En cambio, para el surrealismo es más bien un montaje desestabilizante de significantes psíquicos conductivos (por ejemplo, de escenarios fantasmáticos y eventos enigmáticos) asociados al inconsciente. Frente a la referencia social del *collage* dadaísta, la imagen surrealista profundiza la dimensión inconsciente: la imagen se vuelve montaje psíquico tanto temporal como espacial (en su acción diferida), endógenos además de exógenos (en sus fuentes), subjetivos y también colectivos (en su significado). (Foster, 2008, p. 148)

Las características detectadas por Foster son aplicables al *Atlas* de Warburg, “el principio de la identidad” y la derogación del “concepto de autor”. Una combinación del *collage* dadaísta y surrealista se manifiesta, en el libro del historiador del arte, convirtiéndolo en un artefacto visual de escritura. En *Atlas Mnemosyne* aparecen juntos “arte elevado con las formas tomadas de la cultura de masas” pero también “la dimensión inconsciente” profundizada por los surrealistas. En esa configuración del *collage* es donde lo temporal adquiere su potencia, pero también lo que Didi-Huberman adjudica a una cualidad móvil:

Se diría que Warburg trató de hacer con la noción lo mismo que con todo lo demás: no petrificar nada, pensarlo todo desde el punto de vista de la puesta en movimiento”. (Didi-Huberman, 2018, p.302)

La combinación de tiempo en el *collage* responde a la posibilidad de “no petrificar nada” dar lugar al movimiento, a las combinaciones posibles del tiempo y sus materiales.

Lo heterogéneo habita por esencia en el *collage*, materialidades distintas colaboran en la generación de una imagen que no esconde su procedencia disímil: “el acoplamiento de dos realidades”, por el contrario, hace de ella una morfología extraña y sin referencia. El *collage* es un dispositivo rizomático donde las dimensiones de lo diverso se encuentran en lo discontinuo o lo continuo acoplado. El *Atlas Mnemosyne* como *collage* de la historia permite difuminar la unidad regular del paradigma matemático. El procedimiento del investigador se emparenta con las mezclas impuras de materiales y de tiempos, entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”. Un *collage*, donde el origen temporal de las obras de arte, tiene apariciones discontinuas, pero también momentos superpuestos entre principio y “fin”.

Donde una imagen nace, otra muere permaneciendo, al mismo tiempo, en latencia; reinventándose, en el mismo momento que muere y nace o nace y muere. El tapiz posibilitado por el *collage*, la red de relaciones, donde la contradicción tiene lugar, donde las tensiones son un motor de creación.

El investigador concede monumentalidad del dispositivo rizomático y cognitivo, aunque también es capaz de reconocer las “fisuras” de la narrativa histórica. La diferencia con el historiador clásico es que no reduce el detalle a una estructura general, por el contrario, el tiempo estalla en la comparación; la red siempre es actual porque los tiempos se acoplan como en un *collage*. Un sistema de comparaciones y relaciones que organiza la red de tiempos, capaces de moverse, “no petrificarse”, en un único tiempo.

Observamos que, para Warburg, los procedimientos del historiador se emparentan con las operaciones procedimentales de los artistas. El lenguaje no instala, en primer lugar, categorías *a priori*, sino que, a su manera, se enreda en las obras de arte, como se enredaba la poesía en los escritos de historia del arte de Winckelmann.

Siguiendo estas ideas, no solo la técnica de *collage* nos permite admitir el factor dislocado de la disciplina histórica en Warburg sino también aquello que aparece como efecto de un montaje. Tanto el *collage* como el montaje son ensamblajes técnicos que surgen en el contexto de las vanguardias artísticas como reacción a la mirada homogeneizante de las narrativas históricas condicionantes. Sobre el concepto de montaje Didi-Huberman, refiriéndose al *Atlas Mnemosyne* y en relación con su temporalidad, escribe:

El montaje –al menos en el sentido que aquí nos interesa– no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de los “planos” discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las continuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia. (Didi-Huberman, 2018, p. 430)

Didi-Huberman afirma, entonces, que el “montaje” no es una “creación artificial”, sino que enfatiza que la idea de la discontinuidad, y no la continuidad como creíamos, es una condición de la historia. Comparando la dimensión del tiempo en la historia con el descubrimiento poético de Goethe en Winckelmann, podríamos advertir que el período denominado por Danto como “la era del arte” se afirma en la capacidad para crear

artificios y que se advierte en la subsistencia de un argumento dinámico, persistente.

Danto, por su parte, también se refiere al *collage* como un elemento de suma importancia:

El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es el encuentro entre dos realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes en un plano ajeno a ambas. (Danto, 1999, p. 28)

A diferencia de Danto, a Warburg el *collage* le permitía pensar su “contemporaneidad” pero no como eslabón desprendido de las narrativas históricas sino como premisa de toda temporalidad que se despliega en las obras de arte (y en todas las imágenes). Tanto en el *collage*, como en el “montaje”, los compartimentos estancos de épocas establecidas, según criterios históricos como Antigüedad, Edad Media, Moderna y Contemporánea, se disuelven. Las imágenes traen consigo no solo el tiempo sino también aquello íntimo que las anima en una vida interior perdurable pero mutable, lo “inefable”. El *Atlas Mnemosyne* permite a cada combinación superpuesta en el *collage* actualizarse, otorgando un nuevo sentido a las obras de arte. Escribe Didi-Huberman:

El arte está en el centro del remolino de la civilización. Lo cual exige ya un desplazamiento radical del saber sobre el arte y, por tanto, del saber mismo: Warburg prolongó la apuesta nietzscheana por una filología capaz no solo de examinar el arte desde la óptica de la ciencia sino también “examinar la ciencia desde la óptica del artista”, o incluso “el arte desde la óptica de la vida”. (Didi-Huberman, 2018, p. 128)

El cambio de perspectiva del corpus warburgiano, exige un reconocimiento poético de la historia del arte, para poder concederle la posibilidad de “examinar el arte” desde otras perspectivas y no, únicamente, desde el punto de vista de la “ciencia positivista”. Las elucubraciones que siguen intentan dar rumbo a esa idea y ese método.

Potencia plástica de la historia

Georges Didi-Huberman, exégeta e intérprete minucioso de la obra de Warburg, sugiere un desacuerdo frente a las elucubraciones de Danto. En *Ante el Tiempo* Didi-Huberman escribe: “Los debates actuales sobre el fin de la historia y –paralelamente– sobre el fin del arte, son burdos y están mal planteados, porque se fundan en modelos de tiempo inconscientes y no dialécticos”. (Didi-Huberman, 2006, p. 28) La dialéctica de Didi-Huberman repone esa relación entre lenguaje y materia, entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”, desde una perspectiva temporal. Lo que Didi-Huberman posibilita en *Ante el tiempo* es la convicción extraordinaria y fehaciente de que el tiempo pertenece a la materia de las imágenes y no a las categorías abstractas o a las narrativas históricas: “Detenerse ante el muro de Fra Angélico, someterse su misterio figural, en eso consistía entrar, modesta y paradójicamente, en el saber que se llama historia del arte”. (Didi-Huberman, 2006, p.12)

El tiempo se encuentra alojado en “el muro” de las catedrales, frescos pictóricos, ornamentos, esculturas y museos, entre otras expresiones artísticas; en el nudo vital de la percepción y de las obras. En este sentido, el autor se pregunta:

¿Qué clase de tiempo? ¿Qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse en esta apertura de la imagen? [...] sobre la abertura latente que las sostiene en un ritmo particular y sobre el tiempo de ellas que nos sobrevive, y que al mismo tiempo contiene temporalidades superpuestas. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira... [...] Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado *mnésico*, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo (Didi-Huberman, 2006, pp. 11-12-24)

La posición del sujeto se manifiesta en una asimetría atemporal donde la obra pertenece a una dimensión extensa mientras el sujeto a un tiempo finito. Esa asimetría permite juegos heterogéneos de tiempos discontinuos que se reúnen en la imagen, pero se dispersan de ella. Toda la experiencia excede al sujeto y al mismo tiempo no es posible sin su concesión visual, sin su cuerpo puesto en la escena de la obra. En esa dialéctica de tiempos que se cruzan, expanden y reducen en la mirada, la escritura poética, en su calidad de dispositivo rizomático, ofrece nuevas entidades “lingüísticas”. Una mirada situada, donde la escritura repone múltiples derivas temporales. En la “plasticidad” del tiempo, la poesía se manifiesta.

La operación de reconstituir el lenguaje a la materia no admite un vacío narrativo, como el determinado por Danto, en relación al “fin” de las “narrativas históricas”, por el contrario, es en la densidad de la materia donde habitan las palabras. El tiempo se ofrece “plásticamente” como condición procedimental de su propia capacidad generadora. En este sentido, las obras de arte aún no han dicho todo lo que tenían para decir, al no poder ser fijadas en un tiempo sino, por el contrario, engendrar el tiempo, al ser escritas o descriptas. Considerando, además, el valor que Warburg atribuía a las obras de arte, “una eficacia simbólica” (2018:42), capaz de modificar al sujeto, en una tensión inevitable entre “capacidad lógica y pensamiento mágico”.

El historiador, el crítico, el poeta desde esta perspectiva sacan a la obra de una aparente quietud donde la devuelven su capacidad de no ser “petrificadas”, donde el poema está oculto, inadvertido (como explicara Goethe de Winckelmann). La escritura poética como *collage* repone los tiempos “acoplados” en las obras de arte. Didi-Huberman, también, escribe sobre Carl Einstein:

Carl Einstein estaba también atravesado por una desesperación en cuanto a la escritura. Ser historiador del arte, es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia que no es narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior. “El problema capital es todavía la diferencia entre estas dos categorías: la del cuadro y la de la lengua”, había escrito Carl Einstein. (Didi-Huberman, 2006, p. 298)

Según Warburg, y luego Didi-Huberman, las obras de arte nunca terminan de narrarse porque permanecen “en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior” entre el “cuadro” y “la lengua” esas tensiones la constituyen e impregnan la escritura, en ese sentido, no hay interpretación que mantenga fijas las categorías históricas. A través del rasgo poético de la obra de Warburg, Didi-Huberman reconoce el elemento irreductible de la historia del arte. Al final de los escritos warburgianos, la escritura se acerca a un poema experimental:

Resulta muy perturbador reconocer, en la descripción binswangeriana de la “gramática maniaca”, algo parecido a una descripción relativamente precisa del estilo warburgiano de los últimos años: una “prolijidad lingüística” que usa y abusa de la “comprensión” o de la concisión de las fórmulas; un gusto inmoderado por las series en el que abundan rimas, las asonancias, las similitudes entre las palabras (alternativamente próximas a la poesía y al desatino); un empleo recurrente de rectificaciones, inversiones, negaciones; una disminución característica de las formas verbales (“retroceso del verbo”, dice Binswanger) en beneficio de una acumulación de sustantivos; la coexistencia de una fragmentación de las palabras y un encadenamiento silábico que permite la “formación nueva de otras palabras”; la alta complejidad de las significaciones, capaz de alojarse en el “empobrecimiento de las articulación sintáctica”; el carácter lúdico, a veces poético, de los juegos de palabras e incluso de las “grandes palabras” emitidas como profecías”. (Didi-Huberman, 2018, p. 426-427)

Binswanger, médico psiquiatra de la institución donde se encontraba alojado Warburg, quien estableció una intensa relación intelectual y creativa con su paciente, deja constancia de la escritura fuera de sí de Warburg. Llamativamente, un historiador del arte obsesionado por las tensiones entre “lógica y magia”, entre objetividad y singularidad o para resumir entre “lo lingüístico y lo no lingüístico” deviene, en su período final, en el último ascenso de sus descubrimientos, en escritura “poética”, musical y rimada, garabatos lúdicos.

Lo blando en la historia del arte

Una noción de Martin Heidegger, desplegada en *El ser y el tiempo*, resulta de suma importancia. En uno de los más relevantes y últimos esfuerzos sistemáticos por pensar el ser y el devenir, Heidegger nos provee de lo blando. El “ablandamiento” permite modificar aquello endurecido, volverlo “plástico”. Antes de ingresar de lleno en ese concepto de “ablandamiento”, es interesante mencionar la posición del autor frente a la tradición:

La tradición que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que transmite, lo poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstruye el acceso a las “fuentes” originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen. (Heidegger, 2004, p. 31)

La tradición “encubre”, o tapa, endurece, inevitablemente, el acceso “a las fuentes originales”, al espacio de lo originario que lo va cerrando con capas interpretativas hasta su propio “fin”. Algunos ejemplos que se deslizan en la obra de Winckelmann pueden servir para comprender la dimensión del relato histórico de la tradición clásica:

Nos enseñan los más antiguos historiadores que las primeras figuras dibujadas no presentaban sino el contorno y la silueta del hombre y no su aspecto y semejanza. De tal simplicidad de formas se pasó al estudio de las proporciones, estudio que dio la exactitud. Tras aquello fue adquiriendo más audacia, elevándose hasta lo grande, y así el arte llegó poco a poco a lo sublime y alcanzó entre los griegos el más alto grado de belleza. Después de haber combinado todos los elementos, de haber buscado todas las formas posibles de ornamentación, se cayó en lo superfluo; desde entonces se perdió de vista la grandeza del arte, llegando así a su extrema decadencia. (Heidegger, 2004, p. 50)

Es en esa noción general de la historia donde Heidegger tensiona lo dado, el modo en que “ser y tiempo” se funden. Esa historia que oculta, no devela, “obstruye” lo que Heidegger llama “lo tradicional como compren-

sible de suyo”. Aquello que no se cuestiona y se constituye como base de la comprensión del mundo. En esas bases, que muchas veces simulan un “origen”, en esas premisas incuestionables de las narrativas racionales de la historia, es donde la escritura poética cobra relevancia.

Es aquí donde recurrimos al concepto de “ablandar”:

Si ha de lograrse en punto a la pregunta misma que interroga por el ser “ver a través” de su peculiar historia, es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ella. Es el problema que comprendemos como la destrucción del contenido tradicional de la ontología antigua, llevada a cabo siguiendo el hilo conductor de la pregunta que interroga al ser, en busca de las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, directivas en adelante. (Heidegger, 2004, pp. 32-33)

Esa recomendación heideggeriana de “ablandar la tradición endurecida”, nos ofrece un importante concepto y una pregunta: ¿podría haber algún ablandador más eficaz que la poesía? La poesía, tal como la venimos pensando, puede advertir las fisuras en el paisaje regular y homogeneizado de la historia del arte. La poesía puede reponer las diferentes estratificaciones encubiertas por el método histórico y por su escritura objetiva y cientificista o “positivista”. Anteriormente, veíamos que Warburg manifestaba una expresión análoga, pero desde otra perspectiva, diciendo que el método consiste en “no petrificar nada”. En ese sentido, la poesía, y por consecuencia la escritura poética sobre artes visuales, se vuelven “ablandadores” del tiempo endurecido, encriptado. La poesía como método no nos permite “petrificar nada”.

Algunas de las respuestas, a nuestras preguntas, las ofrece el mismo Heidegger cuando en su ensayo *Arte y Poesía*, escribe:

La poesía es el decir de la desocultación del ente. El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo de la tierra que se conserva como lo oculto. El decir proyectante es aquel que, en la preparación de lo decible, al mismo tiempo trae al mundo lo indecible como tal. (Heidegger, 2018, p. 97)

La poesía conecta directamente con aquel “origen”, con aquella materia de lo blando que se ha endurecido en la tecnificación moderna y así ejerce su fuerza “ablandadora”, su potencia “plástica” que desacomoda, inevitablemente, la “tradición”.

Continuando con estas ideas, también, en *El ser y el tiempo* Heidegger piensa la destrucción ontológica como una forma de liberación del “ser”, porque lo considera sujeto a sus condiciones categóricas. Esa destrucción consiste en un “ablandamiento”, un retorno al lenguaje de la poesía. Lo blando poético se convierte en amalgama entre “lo lingüístico y lo no lingüístico”.

Lo mismo sugiere Warburg, la liberación de las imágenes del flujo lineal del tiempo para reponerlas a la pluralidad de tiempos que habitan en ellas. Así, Warburg, como escribió Didi -Huberman, “puso en práctica un constante desplazamiento”. (Didi-Huberman, 2018, p. 32)

En este contexto, a las escrituras poéticas, podemos asignarles la capacidad de jugar con las formas de la contradicción. La poesía puede afirmar oposiciones en tanto esas opciones corresponden a afirmaciones verdaderas en mundos metafóricos y ficcionales. Esas metáforas, ficciones y, también, la *écfrasis* nos permiten acceder a planos cognitivos vedados para otras disciplinas. Lo blando que aparece ofrece siempre una sorpresa dislocada, una forma única de decir. El poema es un acceso, sin más, a algunos aspectos de las obras de arte y, también, al mundo, del cual esas obras se refieren. Cada poeta, cada poema, se limita en esa verdad fascinante ampliando, sin duda, la historia del arte.

A diferencia de los esquemas clásicos, desde Vasari a Gombrich, es en la fusión de tramas materiales y poéticas donde la escritura interpela a las artes visuales. La poesía permite “ablandar” la narración histórica de las artes visuales para que puedan constituirse otras formas de narración, otras historias.

En este contexto, concedemos especial importancia a la relación entre tiempo y lenguaje, para comprender y “ablandar” las operaciones de naturalización que habitan la historia del arte, tanto como disciplina específica, como creadora de sentidos en el campo artístico. Entender, desde esa perspectiva que no es un discurso que circula aislado de los procedimientos artísticos, de las obras y sus creadores, sino por el contrario opera incidiendo, directamente, en el campo de las artes visuales

Lo que aporta la poesía es una verdad, en tanto, producto de una presentación, una presencia que aparece en simultaneidad a la materia de la obra visual.

Heidegger en *Arte y Poesía* nos advierte:

La verdad es no-verdad. En la no ocultación como verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad es la lucha primordial, en que cada vez de una manera se conquista lo patente en cuya escena entra y de la cual se retira todo lo que se muestra y surge como ente. (Heidegger, 2018, p. 83)

La “no-verdad”, o lo que se contrapone al “alumbramiento”, propio del lenguaje poético permite, a su vez, descubrir ese aspecto en las obras de arte, llegar en silencio, sin categorías, vacío en las formas preestablecidas, a esos lugares donde el lenguaje de la historia no advierte contenidos válidos o no es capaz de reconocerlos, por el devenir de sus propios paradigmas.

Poesía y pensamiento

Las palabras de la filósofa española María Zambrano nos ayudan a reafirmar la poesía en el pensamiento y, por lo tanto, su capacidad metódica. La radical heterogeneidad con la que comenzamos el artículo, esa materia indiscriminada de planos en movimiento capaz de condensar desde las situaciones domésticas a los despliegues espirituales más complejos, las épocas, los espacios y los sueños. Zambrano escribe: “La poesía vendría a ser el pensamiento supremo para captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser”. (Zambrano, 2003, p. 90)

La historia del arte y las obras no pueden permanecer exentas de ese “pensar supremo”, una vez que el poema ingresa en la materia de las formas inusuales o en las instalaciones de elementos dislocados que las obras invocan, lo “inefable”, se “abre” hacia la poesía.

El dispositivo rizomático reúne materialidades diversas, situaciones singulares, en tanto configuración del pensar. Un pensar capaz de alojar las contradicciones como cualidades posibles, como consecuencia, un pensamiento idóneo para sintonizar con lo “inefable”. Asimismo, lo histórico

permite lo no histórico. En las obras de arte, la poesía permite decir los contenidos sin reducir “azul” a categorías inequívocas. Zambrano escribe:

La cosa para el poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todos tienen derecho a ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. (Zambrano, 2003, p. 325)

Como dispositivo rizomático el poema, y la escritura poética, reúnen condiciones suficientes, sustentadas por las ideas de autores como Warburg, Heidegger, Georges Didi-Huberman y las consideraciones de María Zambrano que refuerzan ese encuentro posible entre historia y poesía, en tensión con la filosofía:

La poesía deshace también la historia; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado. Hacia la vida virginal, inédita, que alienta en todo apegada al tiempo, sin querer renunciar a él, lo atraviesa ahora, lo perfora por no querer desprenderse del sueño primero, de la inocencia prehistórica. Filosofía e historia marchan juntas hacia adelante movidas por la voluntad, mientras que la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción. (Zambrano, 2003, p. 342)

Nuevamente, encontramos en las palabras de Zambrano, una imagen que repercute en toda nuestra perspectiva, “la poesía se sumerge bajo el tiempo”. La poesía “ablanda” y es capaz de desmontar las concepciones endurecidas de la historia, sacar las formas de su propio endurecimiento. La particular relación del poema con el tiempo permite imaginar un sistema interdisciplinario donde el poema reponga otras temporalidades, “primeras y originales”, a las obras de arte atrapadas en el relato finalizado y cientificista de la historia del arte tradicional.

A lo largo del artículo, trazamos una relación entre poesía e historia del arte, para comprender de qué manera las figuras del lenguaje resultan

determinantes, en los abordajes teóricos y cómo esas figuras, al mismo tiempo, nos remiten a las obras. Es decir que la dimensión del lenguaje no es ajena a la mirada. En primer lugar, tener en cuenta lo desarrollado por Danto en *Después del fin del arte* permite dar por sentada la conclusión de los relatos históricos tradicionales, lineales, pero por otro abre la pregunta. Una pregunta por las condiciones de posibilidad de la historia, por eso que decimos sobre las obras. En esas configuraciones, se abre un horizonte de preguntas, entre las que asoma: ¿podemos, simplemente, ver sin decir algo sobre aquellos que vemos? Nos preguntamos sobre las formas posibles, orgánicas, del discurso en el flujo de la mirada. La respuesta es compleja, pero arribamos a algunos puntos, configuramos un “rizoma” exploratorio para dar cuenta de un recorrido. ¿Es la poesía una posibilidad revitalizante de discursos que mueren? En algún sentido sí, desde Martin Heidegger a María Zambrano y desde Aby Warburg a Georges Didi-Huberman la constelación de ideas refuerza un devenir de posibilidades conceptuales y teóricas.

Referencias

- AA.VV (2024). *Poetas y pintores*. Buenos Aires: Fadel & Fadel.
- Agamben, Giorgio (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.



- Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Gombrich, Ernst (2007). *La historia del arte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Heidegger, Martin (2018). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin (2004). *El Ser y el Tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hess, Walter (1999). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Levertov, Denise (2017). *Pausa versal*. Barcelona: Vasos Rotos.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Oliva, Ángel (2019). *Cortes de un montaje*. Rosario: Editorial Abend.
- Rilke, Rainer Maria (1982). *Cartas a Rodin*. Buenos Aires: Ediciones Archipiélago
- Tognetti, Angélica (2016). *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético*. Academia.edu/30213997/Écfrasis_Pensar_lo_pictórico_desde_lo_poético

Vasari, Giorgio (1945). *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Buenos Aires: Tesaurus Libros.

Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza

Warburg, Aby (2012). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Winckelmann, Joachim Johann (1985). *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Cataluña: Editorial Orbis.

Zambrano, María (2003). *La razón en su sombra. Antología crítica*. Barcelona: Ediciones Siruela.



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)