

Pablo Oyarzún R.

Anestésica del *ready-made*

Indice

Prólogo	5
I. Introducción general a una teoría del arte	7-43
1. Teoría y experiencia del arte	8
Inadecuación del tratamiento tradicional del arte con su experiencia, 8; a) La crítica de arte, 8; b) La teoría del arte. (La historiografía del arte), 9; Anonimato del arte, 11; c) La poética, 12; Condiciones para la construcción de una teoría del arte a partir de su experiencia, 14; a) El requisito empírico, 14; b) El requisito teórico, 15; Confluencia de ambos requisitos en el arte moderno, 16; Arte moderno y ruptura, 17; Determinaciones metodológicas. a) El principio de la especificidad: bajo el requisito empírico, 19; b) El principio de la ejemplaridad: bajo el requisito teórico, 20; Razones y advertencia de un examen de las artes visuales, 21	
2. Sobre la pintura europeo-tradicional	22
Autonomía y espacio, 23; El <i>disegno</i> , 25; Preponderancia del dibujo y la forma, 26; El cuadro, 27; Cuestionamiento del cuadro, el dibujo y la forma: irrupción del color en el impresionismo, 28; El punto de partida de la pintura moderna, 29; Forma y fuerza, 31	
3. El arte moderno y la teoría del arte	33
El problema de la especificidad en el arte moderno, 33; Esquema productivo y serie productiva, 33; Especificidad y ejemplaridad en la serie productiva, y el problema de la elección, 37; La serie productiva: especificidad y ejemplaridad, 38; Teoricidad del arte moderno, 39; La elección, 40; Criterios de elección: insuficiencia de la teoría heredada; 40; Ejemplaridad, 41; Serialidad, 41; Unidad práctico-teórica, 42; Nota sobre el discurso acompañante, 42	

II.	Anestésica del <i>ready-made</i>	44-122
	Marcel Duchamp y la cisión, 45; El <i>ready-made</i> , 47	
1.	La bicicleta en pedazos (La unidad estética y su fundamento) 49 La elección y su fundamento, 49; ¿Nulidad o transfiguración?, 50; Unidad estética y neutralidad de la elección, 53; Indiferencia, efecto y espectador, 56;	
2.	Estesia y anestesia	58
	Lo estético y la subjetividad, 58; Instancia del espectador, 59; El efecto, 61; Efecto y exterioridad, 63; Dimensión del efecto: la eficiencia, 63; Eficiencia y espera de arte, 64; La eficiencia: espacio de unidad del arte, 65; La eficiencia como estesia, 66; Determinaciones de la estesia: naturalidad, transfuncionamiento y distancia, 66; Estesia y obra: unicidad, autenticidad y tradición, 69; El <i>ready-made</i> y la estesia, 70; Artificialidad <i>versus</i> naturalidad, 73; Objetividad <i>versus</i> subjetividad, 74; Ocurrencia <i>versus</i> historicidad, 74	
3.	Encontrar, elegir	75
	Preeminencia del objeto en el arte moderno, 75; El concepto de una metamorfosis poética, 76; ¿Elección es extracción?, 77; El <i>objet trouvé</i> , un “ <i>collage</i> ” tridimensional, 78; El <i>collage</i> cubista, 79; Diferencia entre <i>collage</i> cubista y <i>objet trouvé</i> , 79; Sistemática del <i>objet trouvé</i> : la ley metafórica, 80; Ley metafórica y metáfora como sinapsis de los imposibles, 82; <i>Trouver</i> como encuentro objetivo, 83; El misterio, lo poético y la interioridad, 84; Objeto encontrado <i>versus</i> objeto elegido, 85	
4.	La especificidad del <i>ready-made</i> : el objeto y su función	85
	Sobre la exégesis surrealista de los <i>ready-mades</i> : significatividad contextual, 85; El “anti-artisticismo” de Duchamp, 87; Los dos momentos del cubismo duchampiano: a) El cubismo “razonado”, 89; b) El cubismo “cinético”, 90; Un molinillo revolucionario, 91;	

La progenie del molinillo. Duchamp *versus* arte, 92; El campo de la confrontación crítica con el cubismo: el problema de la representación, 94; Objeto y función en el *ready-made*: el residuo funcional, 96; ¿Cómo es posible una auto-representación de los objetos?, 98

5. La especificidad del *ready-made*: el humor 98

La inscripción: horizonte semántico y residualidad. Vísperas del humor 98; Carácter de la intervención subjetiva en el *ready-made*, 100; Hegel sobre el humor, 101; Humor subjetivo: la ironía, 102; Especificidad del humor en el *ready-made*. El sujeto, la conciencia y la secuencia aditiva, 103; El carácter de la inscripción, 105; La meta-ironía, 106;

6. La especificidad del *ready-made*: la estructura del *ready-made* 108

Las palabras bífidas de Lewis Carroll, 108; Insignificancia y significación de las palabras bífidas: ausencia de elección semántica, 110; Orden del retruécano, orden de la metáfora, 112; El retruécano verbal de Duchamp, 115; *Ready-made* y retruécano: condiciones para el cumplimiento del modelo, 117; a) La confluencia de inscripción y objeto, 121; b) La disyunción, 122; b.1) Disyunción formal de objeto e inscripción, 122; b.2) Disyunción específica: la anestesia, 124

III. Arte, naturaleza y artificio 126-178

1. Naturaleza y arte 127

El arte (es) como la naturaleza: cinco puntos de la doctrina, 127; Mimesis y expresión, 129; Una secuencia histórico-conceptual, 129; Naturaleza, arte y belleza, y la analogía, 132

2. Arte y artesanía 134

Denegación de la artesanía como exclusión de la artificialidad, 134; El ejemplo de las artes plásticas europeo-tradicionales: un esquema de la experiencia tradicional del arte, 136; El *ready-made* y la denegación de

la artificialidad, 140; Interludio y orientación: la ejemplaridad del <i>ready-made</i> . Artificio y apariencia, 142	
3. Arte y artificio	146
El origen platónico de la teoría filosófica del arte,147; La producción, 149; El carpintero y el pintor. Copia y fantasma, 150; Mimesis: una producción diferente, 153; Lo fantasmático y el <i>eidolon</i> , 155; Aristóteles: mimesis, imagen y posibilidad, 160; La apariencia en Duchamp. Representación y mimesis, 164; La aparición, 168; Aparición, <i>eidolon</i> y <i>ready-made</i> , 173	
Apéndices	179-186
Apéndice I: El <i>Gran Vidrio</i>	180
Apéndice II: El ajedrez o la vida	182
Epílogo	187-197
El pensamiento viene después	188
Índice de nombres	198

PREFACIO
UN RUIDO SECRETO*
Sergio Rojas Contreras

En el nombre de esta escena -"taller de tesis"- resuena otra escena: la de la tesis misma como taller de escritura y como escena de la producción del sujeto de esa escritura; del sujeto como escritura (un sujeto que comienza a constituirse precisamente en la decisión de *escribir*). El taller en el cual consiste toda tesis es, en este sentido, algo así como la primera escena del nombre que la firma, la primera escena de la firma pero también la primera firma: la firma de la firma. Entonces, el texto de la tesis, como texto de origen, cifra las decisiones que marcan el itinerario público del nombre. De aquí que "volver" a la tesis -lo que Oyarzún hace hoy aquí- sea el regreso a un texto sobre el cual ya no se tiene pleno control (si es que existió aquel día en que se tuvo alguno), volver a descontrolarse o a saber que *nunca se escribe bajo control*.

En este caso, el regreso a la tesis ha de hacerse cargo de un equívoco, un equívoco que cruza las relaciones escriturales e institucionales entre la filosofía y el arte, bajo rótulos *disciplinarios* como los que corresponden a la denominada "teoría del arte" o, en términos más generales, a la "estética".

El equívoco consiste en pensar que la teoría del arte o la estética filosófica son filosofía "puesta a trabajar" sobre la obra de arte, y en eso supone también la alteridad de la experiencia de la obra con respecto al discurso posible desde la filosofía. La posibilidad de hacerse cargo de este equívoco implica, en principio, poner en cuestión precisamente las fronteras disciplinarias que lo producen. Una puesta en cuestión, digo, no con el afán de exponer la exigencia de una disciplina otra por producir, sino más bien de dar lugar reflexivo a esa *dislocación de lo disciplinario* que la obra es. Se trataba entonces de "liberar" aquello que la filosofía se habría dado recurrentemente como objeto de disciplinamiento con respecto al arte, a saber: la *experiencia* de la obra de arte. Es ésta -me parece una hipótesis posible desde donde leer la Tesis

* Este texto fue leído en el taller de tesis de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis con motivo de la presentación que hizo Pablo Oyarzún de V que fuera su tesis de Licenciatura en Filosofía. "Anestésica del Ready-Made", **Universidad de Chile**, 1979.

de Pablo Oyarzún. Mi comentario en esta ocasión no tiene otra finalidad que hacer suficientemente verosímil esa hipótesis.

La elaboración de una Tesis de Grado es un momento de radical autodisciplinamiento, precisamente por el hecho de que se trata de una escritura previamente destinada (y encargada) por la Universidad como Institución legitimada y legitimarte del saber. Así, *la tesis es ya la decisión de la institución como destino*, pero es también la decisión de intervenir en el destino de la institución. La tesis es esa intervención, pues la consabida exigencia (“consabida” porque imposible como exigencia) dice que la Universidad quiere la *originalidad* como destino. Pero sólo la tesis sabe de ese deseo de la Universidad, sabe de la Universidad como deseo, y es entonces el propio sujeto que se articula en la escritura el que se propone ahora como destino de la institución.

Sin embargo, ¿cómo se cumple este proceso -esta expectativa desde una disciplina como la filosofía, cuyo asunto histórico predominante ha sido precisamente la Institución y la disciplina? Es necesario dislocar no sólo a la institución, sino también las fronteras de la misma disciplina en que aquella acoge a un “autor”. Es en este contexto problemático que se inscribe esta Tesis de Filosofía sobre el “Ready-Made “ de Marcel Duchamp (!).

Una comprensión del problema en toda su radicalidad y extensión, implica una revisión crítica de la misma Filosofía, pues su tarea habría sido siempre -y desbordando la región de la “filosofía del arte” en la que se sintomatiza- el disciplinamiento de aquello que por ser originariamente “indisciplinado” se le sustrae: *la experiencia misma*. La filosofía moderna disciplina la experiencia: la pone en forma en cuanto que pregunta por su posibilidad, siendo así la experiencia determinada en conformidad con la finitud del sujeto.

“Hay un punto que quiero establecer muy claramente -escribe Duchamp en 1961- y es que la elección de estos ready-mades nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa”.

Esta declaración retrospectiva de Duchamp (y absolutamente gravitante para el texto de Oyarzún) comprende el rendimiento filosófico de su trabajo. Duchamp no establece la “anestesia” y la “indiferencia” como criterios de esteticidad; más bien las registra como momentos que pertenecen a la experiencia misma y, particularmente, a la experiencia de la obra de arte. La anestesia viene a operar como el

momento preparativo y potenciador de la *estesia* que exige la obra de arte; opera como una *suspensión* (un *lapsus*) con respecto a la sensorialidad del espectador. Me refiero a la sensorialidad por la cual éste se encuentra previamente remitido a un entorno de habitualidades; un entorno cuya prepotente consolidación no-reflexiva no da lugar precisamente a eso que denominamos *experiencia*.

Por la operación de la *anestesia*, el “espectador” y la “obra” vienen a encontrarse en otra dimensión: la dimensión propia del arte y de la obra de arte. Pero la anestesia no consiste en la simple obstrucción o inhibición de toda sensibilidad, sino que más bien dispone su potenciación. En efecto, su función consistiría en un desplazamiento de la frontera de la sensibilidad (la exposición de este desplazamiento es, me parece, uno de los lugares decisivos del texto de Oyarzún), hacia su interiorización en el sujeto particular de la experiencia de la obra de arte, de modo que la obra deviene un “objeto” *para* la subjetividad. Esta operación describe el proceso -idealista- por el cual se constituyen el sujeto y la experiencia adecuados a la obra de arte, en el evento de *la contemplación*: el sujeto se ofrece a sí mismo como el lugar de manifestación de la verdad de la obra.

Ahora bien, el ready-Made también provoca un espacio peculiar en torno a sí mismo, sin embargo este espacio no resulta de una operación sobre la cotidianidad para constituir, a partir de ella, la esfera autónoma de la obra de arte, sino de una operación sobre esa misma esfera de autonomía (la esfera de la “contemplación”). De aquí se sigue que, en sentido estricto, no se constituye ninguna esfera, sino que más bien “produce” la destrucción de la única esfera posible, precisamente la del arte como *estesia del arte*.

Hay algo en el objeto ready-Made que lo hace adecuado para la elección de Duchamp: su “indiferencia visual”. Es decir, el hecho de que no provoca ni corresponde a ninguna *experiencia*. Pero se trata además de un objeto con respecto al cual el Ready-Made, como el cuerpo intangible de la indiferencia, tiene lugar de tal modo que se recorta del entorno: la elección de Duchamp no provoca el recorte, sino que simplemente lo fija. La elección conserva el momento de esa indiferencia, en cuanto que -como lo expone y desarrolla Pablo- asegura en el objeto su *tautología*; dispone, pues, la detención en la tautología, precisamente como aquello en lo cual la experiencia no puede detenerse. Así, el Ready-Made comporta una paradoja: si toda experiencia implica de algún modo una relación y una tensión entre lo

mismo y lo otro -precisamente como experiencia de la diferencia-, el Ready-Made señalaría una “experiencia” de la indiferencia. Por cierto, no se trata en sentido estricto de una experiencia, pero tampoco de una no-experiencia (pues de ser así no podríamos dar cuenta de la elección practicada por el “artista” Duchamp). Sólo queda una posibilidad: el Ready-Made es una experiencia, pero una experiencia detenida en el proceso de su constitución, una *experiencia interrumpida*. No se trata por lo tanto de una “experiencia imposible”, sino de una experiencia que es sólo *posible*: el ready-Made fija el momento en que la no-experiencia constitutiva del sistema de habitualidades (a la manera de un “dejarse” determinar suavemente por las cosas) es interrumpida; pero interrumpida no por la experiencia, sino por el aún-no de la experiencia. Parece difícil hacer verosímil el que una obra de arte pueda operar de ese modo, pero pensemos en que los ready-Mades no son obras de arte, sino más bien *textos filosóficos*. La experiencia no es su propósito ni su condición, sino su *problema*. Entendemos entonces que el poderoso efecto dislocador de la Tesis que hoy se expone no radica en haber elegido a Duchamp como “tema”, sino en el rendimiento filosófico de lo que Oyarzún *hace* con Duchamp.

Si entendemos la anestesia como la interrupción del itinerario que sigue el estímulo nervioso hacia su centro de procesamiento, entonces la “anestesia completa” refiere el momento de la no-obra, el momento de la ausencia o de la falta de obra. Dicho de otro modo: si el ready-made es la indiferencia sostenida como interrupción, entonces su referencia es, más que la simple “falta de obra”, la *ausencia de productividad estética* (cuestión desarrollada con provocativo rigor por Oyarzún). En efecto, el desconcierto o la dislocación del espectador no se debe a la imposibilidad de desentrañar el hipotético significado “oculto” de un ready-made, sino más bien a la no inscripción de éste en la categoría de “obra de arte”, o en la categoría de obra sin más.

El Ready-made implica la suspensión de todos los momentos de la producción y recepción de la obra de arte. No se desmarca de éstos como para hacerse pertenecer a otra serie, sino que se inscribe en el aún-no de la producción y de la creación artística. No se trata de que el Ready-made “recupere” experimentalmente el aún-no de la obra para conferirle ingeniosamente el estatuto de *obra*, sino que ha capturado al espectador en el aún-no que sería esencial a la experiencia de toda obra. En efecto, la obra pasa en el proceso de su recepción por el momento en cierto modo inaprehensible de la *expectativa*: la espera del arte como

espera del gusto y del sentido. De tal modo que el Ready-Made no es algo que carezca simplemente de sentido, sino que opera como el aún-no del sentido. No es sin-sentido, imposibilidad de sentido, sino que, por el contrario, es la posibilidad de sentido, pero sólo su posibilidad. Me parece que esta relación está puesta en juego como la *cuestión del sentido*, pues el poder corrosivo del Ready-Made opera sobre el primado del sentido mediante gestos dislocadores, desplazantes, que sin embargo y por lo mismo nunca lo abandonan.

El Ready-Made pone en crisis todo el sistema de oposiciones que de una manera u otra se han propuesto históricamente para dar cuenta de la cuestión de la obra de arte, del sentido y de la experiencia (forma-contenido; autor-espectador; significante-significado; arte-artesanía; naturaleza-artificio, etc.). Las pone en crisis no mediante su relevo ideológico, sino en cuanto que, como un rendimiento reflexivo de la interrupción misma, viene a manifestar que no se trata de oposiciones simples (absolutas, sustancializadas). La interrupción opera en la an-estesia que demanda toda obra de arte (en la medida en que ésta constituye una estesia que no es la de la habitualidad en el arraigo pre-reflexivo del sujeto), pero la sostiene y, en eso, al *prolongarla*, opera sobre la misma dimensión que estaba destinada a posibilitar o inaugurar. Sería verosímil conjeturar que, habiendo sido el sujeto sostenido en la anestesia más de la cuenta, ésta se vuelve sobre el propio sujeto, sobre su "interioridad". Pues la posibilidad de que la obra signifique algo y no nada (como también de la experiencia de esa significación como experiencia con sentido y como experiencia del sentido), pasa por el momento en que *sea posible la significación misma*. Pues bien, basta con instalarse en esa posibilidad, prolongando su duración (como *duración del instante*), para que la obra ya no signifique (sin que esto implique la reducción de la obra a la condición de un mero "significante mudo").

La interrupción es un evento que pertenece al régimen de la temporalidad, pero refiere una temporalidad que torna imposible la experiencia y el sentido; una temporalidad que no puede ser tramada, argumentada; en suma, una *temporalidad no narrativa*: la temporalidad del instante (una temporalidad que no puede ser vivida).

La experiencia es la inscripción -la marca en el sujeto del instante en que lo otro se ha manifestado. Y si bien el sujeto incorpora (traduce, mismifica) lo que se manifiesta, no reduce totalmente su potencia alteradora; dispone más bien la posibilidad de llevarse con lo alterador,

con lo inédito. Algo en la experiencia no puede ser contado, sabido, articulado narrativamente, comprendido “humanamente”. Un residuo de alteridad ha sido incorporado *instantáneamente*, sin traducción. Así, la posibilidad de volver a una experiencia (de evocarla) estaría dada por el hecho de no haberla entendido en su reserva: *haber tenido una experiencia es cobijar una alteridad*.

Con respecto a la experiencia “en general” podría uno pensar -permítanme aquí esta conjetura- que ésta sólo es posible para un sujeto finito; un sujeto que no es él mismo la posibilidad del evento de la experiencia. La posibilidad se le “escapa”, pero no al modo de algo no sabido, sino como la plenitud de una presencia que ha quedado cifrada en la experiencia misma.

Duchamp reduciría la experiencia precisamente a esa reserva nuclear. De aquí la dislocación del sujeto (“Trébuchet” titula Duchamp a un ready-Made fechado en 1917), pero siempre al interior del primado del sentido. Si toda experiencia implica algún grado de comprensión, entonces se tensiona con una expectativa: la expectativa de una plenitud de sentido. ¿No sería acaso esto pensable como la expectativa de una *experiencia plena*? Pero la experiencia como huella dice que no hay experiencia sin reserva.

En 1916 Duchamp fecha un ready-Made que, me parece, exhibe la operación esencial de estos objetos. Se trata de “A Bruit secret” (“Un ruido secreto”): un ovillo de cordel entre dos placas de latón negro unidas por cuatro tornillos, y que contiene un pequeño objeto desconocido -incluso por el mismo Duchamp que *suen*a al moverlo. Podría pensarse que toda experiencia comporta un “ruido secreto”: su sentido, su plenitud sometida y mediada por el régimen del aún-no. Alteridad, reserva y ruido secreto no serían sino los nombres que signan el itinerario de lo otro en lo mismo.

Si volvemos desde aquí al contexto inicial de mi comentario -intentaré hacerlo-, veríamos una serie de relaciones entre experiencias que se interrumpen recíprocamente: Universidad/filosofía; Filosofía/obra de arte; Tesis/firma; Firma/nombre; etc. Aquel Ready-Made titulado “Un ruido secreto” es la puesta en cuestión -puesta en suspenso de la obra (la Universidad, la Filosofía, la Tesis, la Firma) como portadora de un sentido absolutamente decodificable.

Dieciséis años después -con la tesitura que ello implica Oyarzún vuelve, en la escena de este Taller, a la Tesis de “Pablo Oyarzún”. Ejercita una comprensión del ruido secreto que en ella resuena, como

en toda Tesis que, después de mucho tiempo (y habiéndose su autor acostumbrado a “verla” entre los libros de un anaquel de su biblioteca), se agita para hacer escuchar al interior de los muros de una Institución otra su ruido secreto. Pero bueno, sólo su autor, sólo Pablo, “sabe” si aún-no.

Prólogo

El estudio que presentamos encara el problema del arte y de su teoría. A pesar de las restricciones que podría sugerir su nombre, la voluntad que envuelve es, desde un extremo al otro, general. Consta de un orden tripartito que separa, primero, de la cuestión explícita y central su marco de referencias y coordenadas, y luego sus implicaciones filosóficas más amplias e, incluso, lejanas. Esta separación no obsta para que puedan —y deban— verse implicados en ese centro, a veces bajo máscara, los asuntos universales que le confieren una situación teórica peculiar. Todo ello merece algunas explicaciones

En la primera parte hemos tratado de construir —militando bajo la provisoria divisa de la experiencia del arte— un sistema de principios con peso especulativo y metodológico. Su propósito es diseñar y preparar las bases para una teoría general del arte. La génesis de ésta ha de buscarse en una cierta confluencia: aquella que se pacta entre la gravitación empírica del arte —el momento de la experiencia, que nos ha permitido aplazar las pretensiones del tradicional tratamiento reflexivo del arte y su problema— y una razón interna de constitución de la teoría. Entendemos que esta razón es crítica y que está esencialmente dirigida a un cuestionamiento radical de la teoría transmitida desde sus mismísimos supuestos filosóficos. La confluencia nos autorizó a otorgar un inicial privilegio exclusivo al arte moderno como objeto empírico fundamental, pero también pudo indicarnos que el básico interés de nuestras indagaciones era de orden filosófico.

La segunda parte desarrolla el tema específico del estudio. La consideración del arte moderno, teórica y metodológicamente privilegiado, toma la forma de un establecimiento de amplias líneas de fuerza destinadas a la determinación y exégesis del *ready-made*, escogido como uno de los productos más sobresalientes de este arte. Podrá parecer extraño que la voluntad general a que apelamos venga a depositarse sobre un caso parcial y no se divulgue más airoosamente por

todo el universo implicado: más aun, cuando muchos de los enterados estarían dispuestos a no reconocer en el *ready-made* una verdadera fuerza, la suficiente para abrir —aunque no como el único medio— la vía de acceso a ese universo. Para nuestra opción, es cierto, no hay razones *a priori* que podamos aportar; creemos que ello está en la naturaleza del asunto. Pero esperamos que sean al menos discernibles los supuestos de legitimación al término del examen. De cualquier modo, en su mezcla de eficiencia empírica y de solicitudes teóricas, el *ready-made* puede ser tomado como propuesta de una teoría del arte. De ahí que hablemos de *anestésica*, en signo de una teoría no sólo desprendida del análisis del *ready-made*, sino también prefigurada ya en su estructura propia, y que tal vez no habría de agotarse únicamente en ese producto. Por lo que toca al interés filosófico, el mismo nombre que adelantamos anuncia cuál ha de ser el interlocutor teórico fundamental a que nos hemos enfrentado en esta parte, según la definición crítica de nuestro intento: la estética. Sería conveniente, pues, leer el texto suponiendo en él una provocación, aun no del todo temática, esencialmente dirigida a los maestros de la estética, Kant y Hegel.

Ofrecemos la tercera parte sólo en esbozo. Su desarrollo íntegro hubiera excedido límites, que con lo escrito ya han sido distendidos exageradamente. En ella buscamos desentrañar cuál es el problema más profundo y abarcador que la práctica del *ready-made* —entregada en nivel de estructura por la sección anterior— viene a despertar a lo largo de sus envites teóricos directos. Hallamos ahí que se trata, en su base, de una necesidad que nos hace remontarnos más allá de la estética, de Kant y de Hegel, más allá de Aristóteles mismo, hasta una cierta oscura fuente: es la necesidad de revisar con propósitos originales la doctrina platónica del arte y de liberar lo que en ella hay de más dilemático.

El texto entero es continuo. Para facilidad de lectura —hartamente amenazada ya—, hemos puesto en margen titulillos de escansión que, además de permitir las paradas, son una confesión tácita del orden que la cosa misma se ha dado.

Junio de 1979

Post-data

Esta *Anestésica del ready-made* ha sido revisada para la presente edición, que le brinda la oportunidad de su circulación pública. La revisión afectó únicamente a ciertas torpezas de estilo, que enredaban lo dicho más allá de lo tolerable. Hubo también algunas adiciones en el cuerpo de notas, sonsacadas de memoria a la tentativa original, que —por razones estrictamente materiales— tuvo que economizar palabras, y que, en ciertos casos, incurrió en omisiones involuntarias.¹ Se agregó, también, a manera de epílogo, un texto que fue preparado a propósito de la presentación de este trabajo en el “taller de tesis” de la Universidad Arcis, dirigido por Willy Thayer, en 1995, y, como apéndices, una descripción y bosquejo de interpretación del *Gran Vidrio* y un pequeño divertimento titulado “El ajedrez o la vida”.² Mayor intervención habría supuesto rehacer —con logro todavía más incierto— lo ya perpetrado.

Agosto de 1998

¹ La susodicha tentativa consistía en un análisis de la *totalidad* de la actividad duchampiana, dividido en siete capítulos, de los cuales alcanzaron a ser redactados —en borrador— unos cuatro. El tamaño que la tesis alcanzaba con estos esbozos todavía truncos (y hoy extraviados) hizo evidente la necesidad de desistir del proyecto inicial.

² El primer texto fue publicado en 1996 en la *Revista de Crítica Cultural* (12: 36-41). El segundo acompañaba, también como apéndice, a mi ensayo “Arte moderno y conquista de la superficie”, en la revista *Escritos de Teoría* (I: 97-116), de diciembre de 1976. El tercero, en fin, una ficción escrita a propósito del centenario del nacimiento de Duchamp, apareció en el periódico *La Época*, en enero de 1989.

I

Introducción General a una Teoría del Arte

1. Teoría y experiencia del arte

Inadecuación del tratamiento tradicional del arte con su experiencia

Hay respecto del arte un principio que, antes de ser un principio, es un hecho: un hecho complicado y no sujeto a las explicaciones que se pudieran dar desde un punto de vista único y homogéneo, donde no parece posible encontrar de antemano, sin haber hecho el recorrido de sus elementos y de las relaciones que los ligan, un dato inmediato o primitivo al cual lo demás se subordine. A él creemos fructífero y, en definitiva, necesario remitir toda consideración sobre el arte. Nos referimos a su *experiencia*, a aquel movimiento en que éste se *realiza*. En ella, en su movimiento, diversas *eficacias* se ponen en juego: la del artista, el “autor”, determinado en su habilidad y su “intención”; la de la obra y su constitución, su función, su ley y su destino; la del espectador, que está llamado a completar continuamente la cadena de las eficacias, donde pesan también, y con tanto vigor, los criterios y moldes de acuerdo los cuales se aproxima ése a la obra, y notablemente una cierta regla de excedencia, que se reconoce como rara dotación del fenómeno de arte en vista de las intenciones calculables y confesables del autor y, a la vez, de las eventuales lecturas de los espectadores; en fin, las condiciones de factura y de medio, de situación, historia, exhibición y recepción.³

³ Dicho menos inmensamente, y para manejar en lo sucesivo un concepto provisorio: entendemos la “experiencia del arte” como el movimiento de realización de éste por juego conjunto de eficacias múltiples que organizan y estratifican dicho movimiento. Podemos distinguir en él, esencialmente, un plano *práctico* —de agencia, disposiciones productivas y recepción— y un plano *teórico* —de normatividad, explicación y exégesis—, ambos recíprocamente influidos. Puesto que es un movimiento, está sujeto a una ley de temporalidad; debido a que se despliega en la esfera de la cultura, su temporalidad es necesariamente histórica. En fin, siendo esa historia no sólo una blanca transmisión de valores de individuo a individuo, sino, primero, un trabajo y una praxis, según el dominio que se les acuerde epocalmente a éstos, hay allí por fuerza una instancia social operante.

a) La crítica de arte

Sólo en esta dimensión se toca la realidad del arte, pues aquí se inscribe él como concreto volumen. Todo lo que se alce en reflexión acerca de las cuestiones que pone y propone el arte —cualquier arte— debe ser tributario de esa experiencia, puesto que allí encuentra su posible efectividad. Así se lo ha entendido, desde hace tiempo ya, por lo que concierne al caso de la *crítica de arte*. Ella —se nos dice— no puede querer ser el sustituto del contacto real y eficaz con las obras y las producciones del arte, sino un diagrama señalero o una carta de invitación, una incitación a la experiencia que ha de borrarse y disolverse en ésta. Lo mismo vale cuando esa crítica se vuelve atentado de exégesis. Ninguna interpretación, ningún alcance puede expresar la riqueza entera de las obras ni el hervidero de nexos motivados o de asociaciones simples y arbitrarias que ellas desencadenan en el espectador. El discurso de la crítica debe atenerse, por eso, a ser no más y no menos que una hoja transparente colocada de manera provisoria sobre la cosa artística, un juego de indicaciones y, para lo más grave, tal vez sólo un haz de referencias sugestivas, únicamente válidas para un tiempo intermediario: el que separa los primeros roces con la obra, a menudo desorientados, de la aprehensión profunda y viva. Acaso su tarea más importante —sobre todo en una época en que nada es muy seguro en torno al arte— sea liberarnos de un porfiado sedimento de prejuicios, que ha dejado la vieja formación, para que nos sea posible una apertura de veras positiva a lo que la obra, renovada a cada paso, nos dice. “Crítica de arte” significa, según esto, antes que una evaluación de los productos y su medición adecuada según la escala del gusto urbano, la evaluación de nosotros mismos como sujetos posibles de una experiencia del arte. Así, menos marcada, por un primer tiempo, en ella, la voluntad de descripción y de exégesis objetiva, su decir es una propedéutica, nada más que un prefacio dispensable que se antepone al verdadero decir: el de la obra.

b) La teoría del arte

(La historiografía del arte)

Sin embargo, esta subordinación del discurso —del discurso de la crítica— a la experiencia, es decir, a la realidad del arte, no ha sido reconocida ni exigida para la construcción de una *teoría del arte*. Al contrario, ésta viene siempre dispuesta, preparada, sus mayores decisiones tomadas ya en otro campo, en el apretado curso de otra

experiencia: la de la filosofía. Premunida de metros y sutiles instrumentos, sanciona y mide, pesa y norma y absorbe el fenómeno artístico en elevados conceptos, sin que éste haya formulado su propia palabra. Aquel discurso de la crítica, también, con toda su voluntad de borramiento, no puede soslayar el marco riguroso de esas decisiones primerizas —respecto del cual suele mantenerse desprevenido—, y sólo aplica los principios y conceptos que ya han sido debatidos y resueltos en esa otra zona. Esto se le hace por demás evidente cuando quiere llegar en la interpretación a las más básicas determinaciones de la obra que analiza. De semejante dependencia no se libra tampoco la *historiografía del arte*, que por lo menos debe acudir, para afianzar la peculiaridad de su enfoque, a nociones generales que ordenen y delimiten su región; también ellas tienen en la filosofía su lugar de procedencia. Así, a fin de cuentas, como quiera que, en un espacio abstracto, pero eficiente, se den cita experiencia y texto —discurso sobre el arte y virtual experiencia de éste—, la primera y última palabra la tiene el texto fundamental de la filosofía.

Pero quizá es cierto que la teoría del arte tiene sus propias exigencias, es decir, unas tales que no le son preformadas por la experiencia común del arte, y que, acarreado nuevos nexos y una circunscripción nueva para el discurso, fundan la especificidad de esta zona de la teoría. La misma experiencia del arte es una, particular, en el conjunto vasto de las experiencias humanas, tal vez muy significativa, pero seguramente no el modelo de las demás. Un discurso sobre el arte que quiera ser teoría no puede restringirse a la experiencia de aquél, sino, como dominio de la universalidad, debe ponerla en conexión y contacto con otras esferas de experiencia, de donde haya de surgir una noción clara y determinada de las características peculiares que ella porta. Tal cosa supone la sollicitación de conceptos básicos articuladores de la totalidad empírica, que la gobiernen y distribuyan categorialmente; por lo tanto, implica la suspensión de todo reclamo a la universalidad que quieran hacer empirias particulares. De esa manera, constituyéndose el discurso teórico como una zona dotada de legalidad propia y provista de una índole universal —puesto que llena como señalada experiencia el hueco de la suspensión—, puede decidir sobre esos reclamos desde la dotación más empinada de las nociones. Quiéraselo o no, entonces, una cierta batería de conceptos y relaciones —que configura, en último término, el mundo empírico como sistema o, al menos, como totalidad virtual y regulable—, está en la raíz misma

de cualquier teoría del arte, en el fundamento de su posibilidad, por mucho que ésta diga referirse con fidelidad y nacer desde la riqueza y la eficiencia del dominio específico.

Así ha ocurrido con las teorías tradicionales del arte desprendidas orgánicamente de los *corpi* filosóficos y que escanden la línea de lo llamado con habitual imprecisión “historia de la estética”. A través de ellas son las tesis últimas de la filosofía, es decir, las que integran los sistemas metafísicos, las que se explayan y ejercen por derivación su dominio sobre la crítica, y también sobre los criterios con los cuales la historiografía del arte lleva a cabo sus ordenamientos y sus mediciones. ¿Cuál es el fundamento de este dominio? No es casual, sin duda, pero tampoco se debe no más a que la filosofía explore y muestre las condiciones universales de toda experiencia y, en particular, las de las mayores regiones empíricas humanamente significativas. Es que —y acá desearíamos proponer una primera tesis que nos parece imprescindible para nuestro objetivo— *en la filosofía misma, en su tejido difícil, ha ocurrido ya, siempre previamente, un encuentro con el arte*. Este encuentro no es un azar o una pieza decaída del discurso, sino necesaria instancia de su erección. El discurso de origen de la teoría tradicional del arte no es tal que la filosofía prepare en él las cuestiones del arte como campo de aplicación de sus categorías más altas, en la develación del sentido del aquél y de su valor, de su método y de su obra, y del lote de verdad que le corresponde, sino, en primer lugar, un discurso para cuya constitución —su constitución como discurso filosófico y, por tanto, en cierto modo, hora de génesis de aquellas categorías— ha sido necesaria la discusión del arte *como problema interno*. En otras palabras, la filosofía, antes de que llegue a proponer una teoría expresa *para* el arte —cualquiera sea su índole—, se establece, ella misma, como teoría, no sin atravesar y sufrir la experiencia —en las indicadas condiciones de empiria universal que le convienen— del problema que el arte le es y le propone *como caso ejemplar*, y que, de este modo, se hace justamente su problema. Antes de ser un contenido temático que el discurso aborde, el arte aparece aquí como un contenido problemático interno de la filosofía, es decir— por eso mismo—, un problema que desborda su continente.

Anonimato del arte

El asunto es delicado por su complejidad y, en primer término, porque bajo las palabras que escribimos se desliza ya el efecto de ese encuentro

que, por ser interno, nos deja incluso la observación como elemento sometido a ese dominio. Hay, ciertamente, una cosa inicial que deberíamos anotar a propósito de estas teorías; y es que ellas, en su generalidad, han implicado una determinada decisión nominal respecto del fenómeno que nos ocupa, sostenida más o menos a lo largo de toda su historia: algo que podríamos llamar el *anonimato del arte*. La expresión es netamente circular, pues incluye lo que denuncia, o bien se abole a sí misma: el “arte” no es el arte, la palabra que utilizamos para designar nuestro empirema —y el campo completo que él arrastra a compromiso— no lo menciona específicamente y, por lo tanto, no es su nombre adecuado. Sin embargo, se trata —creemos— de una observación necesaria que debe invitarnos a cierta cautela, si no tanto en el manejo de los términos, por lo menos sí para circundarlos —ellos y a su empleo— con una aureola de sospecha.

Está claro que la palabra *tejne*, entre los griegos, no designaba la peculiaridad del arte —de lo que se ha venido a llamar con el tiempo las “bellas artes”—, y tampoco lo han hecho las palabras *ars* y *Kunst*, bajo cuyas áreas persiste todavía hoy la presencia de otras disciplinas y otros trabajos, muy a menudo grandemente distanciados de la naturaleza de las labores poéticas, pictóricas, músicas o arquitectónicas. Ya para los griegos era necesario adjetivar el vocablo, a fin de indicar la especificidad: en *mimetike tejne*, la noción de *mimesis* debía hacerse cargo precisamente de la fundamental característica de esas producciones. No obstante, también aquí —por lo menos, si se piensa en Platón— la *mimesis* no recogía verdaderamente lo diferencial de ellas, puesto que se generaba más bien, a través de su concepto, un inaclorado puente analógico entre las habilidades que destacan la poesía y la pintura y las habilidades sofisticas.⁴ Junto a esta definición ha tomado curso también

⁴ Y tal vez es justamente la disputa *interna* en que se mezclan filosofía y sofística lo que en Platón promueve la inscripción de estas artes en la zona de la *mimesis*. Se recordará de qué manera marca Platón la analogía, a propósito de un *paradeigma* conveniente, en el texto notable del *Sofista*: “¿Y qué? ¿No pensaremos que acerca de los razonamientos existe otro arte, por medio de la cual resulta que los jóvenes que están todavía lejos de las cosas reales quedan fascinados a través de sus oídos por las palabras, y se les presentan acerca de todo apariencias habladas, de modo que se hace parecer que es expresada la verdad, y que el que habla es el más sabio entre todos acerca de todo?” (234 b). (Citamos según la traducción de *El sofista* de Antonio Tovar, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1959.) Y si bien con Aristóteles no vuelve temáticamente esta analogía, en otro costado libera él la inadecuación de la *mimesis* para el bello arte: *todo* arte “imita a la naturaleza”, dice famosamente en *Física* IV. Finalmente, la *mimesis* fija la inherencia del

una distinción casi esencial entre unas artes a las cuales se las concibe libres (las *liberales* del medievo) y otras, que se reputa serviles (en Platón, *banausoi tejnai*). Esa distinción biseca con un profundo surco el campo del arte, que se prolonga, mucho más allá de los inicios de la época moderna, en la separación más o menos clara de las artes de la palabra —vinculadas al viejo *trivium*— y las artes “plásticas” ligadas a la determinación artesanal. De este modo, se alcanza acá, por el otro extremo —así como en la reflexión griega se rozaba el exceso de la noción—, una defectividad del concepto: es ella la que se ha tratado de reducir a través de la apelación a unas *fine arts, schönen Künste*, en que ha de verificarse la expresión de una cierta aprehensión original del mundo. Así, pues, la condición estética o, como la llamaremos de aquí en adelante, la esteticidad —y lo que en ella lleva la voz dominante, es decir, la *libertad* de una expresión espiritual— ha venido a cubrir el relevo de la tesis mimética, sin que esté todavía clara la índole de la relación que se traza entre ambas. Pero debemos dejar aquí la cuestión.

c) La poética

Contemporáneamente se ha propuesto la noción de poética como apropiado modo de evadirse de las implicaciones filosóficas y, en último término, de enojosas metafísicas que férreamente encadenan a las teorías del arte al uso y a la crítica, al comentario y a la historiografía del arte. Una poética debe vincularse, además, con cierta intimidad al devenir productivo de las artes en busca de un contacto fértil y de una comprensión, más aun, de una sostenida comprensibilidad de aquél. El propósito que se ha depositado en su base lleva consigo, al mismo tiempo y por contraste, una tesis acerca de lo que formaría el núcleo de la teoría y la crítica estéticas, el cual consiste en una esencial determinación valorativa de las mismas. En ambas, pues, habría de raíz una valoración, esto es, parámetros estimativos que acusan principios implícitos o explícitos; tratándose de una teoría, ello aun puede verse en una normativa más o menos estricta. Las producciones del arte del último siglo, sin embargo, aconsejan prescindir de toda valoración inmediata, pues en ellas se descubre a cada paso una nueva América y hasta, una tras otra vez, un planeta nuevo: toda seguridad que nos anime como regla de gusto, en virtud de la cual construyamos

arte —en su *ejemplaridad*— en el corazón intrincado del discurso filosófico. (Sobre la teoría de la mimesis, véanse los capítulos 1 —“Naturaleza y Arte” — y 3 —“Arte y Artificio” — de la parte tercera de este estudio.)

alguna escala de productos mejores o menos buenos, o simplemente los despachemos, negándoles vigor estético, queda contestada por la perenne innovación. Partiendo, entonces, de comprobaciones como ésta que comentamos —es decir, en cierto modo, haciéndole caso a la empiria—, la poética opta por ser radicalmente descriptiva, mas no de obras individuales, sino de series pensables de productos de arte con características comunes y, sobre todo, con principios compartidos. A la elucidación de estos principios se dirige ella en ademán de asegurarse un suelo sólido e interno y un vínculo estrecho con el ejercicio mismo del arte: pues tales principios son los que rigen una determinada *práctica* artística.

Sin duda, la tarea de la poética, así propuesta, se acerca bastante más a lo que nos preocupa, a la búsqueda de formulaciones teóricas sobre el arte que surjan desde la experiencia del mismo. Pero hay un punto muy central de su tarea que no nos puede satisfacer, y que reside en su designio puramente descriptivo. Éste, en efecto, especialmente tal como se lo ha venido a plantear en últimos tiempos —pensamos en el medio italiano y, particularmente, en Umberto Eco—, no excluye la posibilidad de la estética ni menos quiere ser su relevo. La poética trata de intermediar las funciones propias y transitivas de la crítica y de la teoría, y pide que la historiografía se moldee, en lo que atañe a lo esencial, como una historia de las poéticas: con ello se acomoda bien dentro del esquema heredado de la reflexión y la investigación sobre el arte, e incluso se presenta como miembro indispensable para ella, antes omitido, pero que ahora garantiza una relación real con el arte, al ir discerniendo las reglas que gobiernan su práctica. Ella se convierte, entonces, en el verdadero vestíbulo de toda valoración y es, por eso, previa a la crítica y a la teoría. En su función puramente descriptiva, deja sin decidir —y aun, como en el caso de Eco, con el valor de una hipótesis metodológica— el evento de una metafísica del arte (una metafísica de la forma⁵) como último apoyo de las indagaciones o verdad del mundo. Pero, por muchos paréntesis de cautela con que se quiera enmarcar esa hipótesis, no deja de ser el sentido virtual de la descripción. Ésta, en fin, que se ha querido previa, resulta antecedida así por la metafísica fingida y —tal cosa es lo que nos importa— posibilitada teóricamente por ella: merced a esa precedencia puede hacersele un espacio a la poética en el esquema tradicional y un suelo

⁵ En esta hipótesis se reconocen las preocupaciones esenciales del maestro de Eco, Luigi Pareyson.

desde el cual ocurran algunas germinaciones grávidas de consecuencia.⁶

Condiciones para la construcción de una teoría del arte a partir de su experiencia

Las breves consideraciones sobre crítica, teoría e historiografía del arte, y la última, sobre poética, nos permiten, por su resultado —la dependencia, en cada caso, respecto de un texto metafísico fundamental y el enrarecimiento o el descuido de las condiciones que puede mostrar la experiencia del arte—, nos permiten, pues, para empezar a desbrozar largamente las vías de un intento que recién es incipiente, formular la pregunta que nos venía punzando desde el comienzo: *¿cómo será posible la construcción de una teoría del arte a partir de la experiencia de éste?* Dos cosas nos parecen de ineludible notación, y son como los requisitos primarios que le podemos pedir a ese intento.

a) El requisito empírico

Por una parte, que la experiencia de la cual hablamos es, como se afirmó al comienzo, la dimensión en que se realiza el arte, el movimiento peculiar en que juegan esas eficacias cuya actividad conjunta solemos denominar “arte”. Porque es dominio de realización, no nos será difícil aceptar que su medio elemental es la *práctica*, la práctica del arte, que no es sólo parcela del artista, sino también de todo posible espectador: lo propio de una práctica como puro hacer (*agere*) es

⁶ Anotemos de paso que aquí se ha deslizado tal vez un malentendido. La posición pre-valorativa atribuida por Eco a la poética no tiene que ser forzosamente pre-jerárquica: hay también jerarquías que no suponen una estimación, sino la mayor o menor *eficacia* real de una serie de producciones o prácticas. Quién sabe si es éste el destino más alto que le puede estar reservado a la descripción, o sea, el de consignar super y subordinaciones objetivas. De otra manera, podríamos decir que en la voluntad no-valorativa de la poética, que pretende retener en el limbo de lo indeciso los valores que querríamos asignar a las obras o ver cumplirse en ellas, reconocemos al punto su *decisión* fundamental: la de no permitir que nada se ofrezca apriorísticamente decidido. Esta decisión es teórica, pues no depende del carácter hipotético que se le atribuye a la metafísica de base. No obstante, si la práctica ha de ser, como movimiento en que se forma la empiria, en último término directriz, debemos conceder que ella misma ha operado ya ciertas decisiones y que, por consiguiente, propone —aunque no diáfananamente— una cierta jerarquía.

suscitar efectos⁷ y ser, así, haz múltiple de eficacias. A su vez, puesto que es esencialmente una práctica, esta experiencia es, como toda experiencia así concebida, *común*: pero no todavía en el sentido de una facilitación general de las eficacias, es decir, de una actual homogeneidad de las mismas, no nítidas aún las estructuras particulares ni las interrelaciones, sino que como práctica no se detiene para redondearse en sí misma, y más bien se prolonga continuamente en sus efectos, siendo siempre, pues, cosa abierta, provocada y provocadora; y, como práctica abierta, es también, precisamente, ocasión inmediata de la comunidad de la práctica. En este sentido, la comunidad de esta experiencia deriva del *hecho inicial* —por muy empecinadamente que se quiera mostrar al punto cómo en ella vienen a manifestarse intemporales principios— de que es siempre una cosa histórica y socialmente formada (historia y sociedad son el lugar real de toda práctica), y no, jamás, una privacía, una pura interioridad. Por esta misma razón se hace necesario advertir que esta formación histórica y social, donde la experiencia halla el motivo de su comunidad, es también el lugar en que descubre el acto constante de su *comunicabilidad*. La comunicabilidad se funda, ante todo, en la determinación *transitiva* de la práctica, por la cual ésta no es pura particularidad mezquina, sino que pertenece esencialmente a la totalidad de una *praxis*; pero también apunta —y es lo que queremos subrayar— a la permeabilidad que ella tiene con respecto al discurso: el que la recoge, el que la reitera, el que la influye. La comunidad entraña, pues, que la experiencia esté armada en una complejidad y pluralidad de estratos —lo que asegura su *significatividad*—, de tal manera que la pura práctica concreta e inmediata del arte está penetrada forzosamente por las eficacias que se liberan en las demás dimensiones. De ahí que su comunicabilidad, como toda otra, incluya el caso de su deficiencia, de las deformaciones y deslices, y aun de las interrupciones que puede sufrir la

⁷ No tocamos aún el problema que a propósito del arte plantean estas categorías. Como agencia del artista, parece ser el arte eminentemente una *producción*: ésta es una noción suprema bajo la cual se ha entendido tradicionalmente su hacer. Pero a esta producción se le reconoce también tradicionalmente una característica peculiar que la distingue de otras: la de suscitar a través de su producto un *efecto* que, sin embargo, es su propia definición. Sobre esto incidiremos especialmente en la tercera parte de nuestro estudio. En todo caso, que ante todo entendamos al arte como una práctica tiene aquí el primer sentido de no excluir de la realidad del arte la instancia del espectador ni lo que con él adviene. Acerca de esto, véase, más adelante, el capítulo 2 (“Estesia y Anestesia”) de la segunda parte.

comunicación, a las cuales rinden su notorio tributo las complejidades de la comunidad empírica.

b) El requisito teórico

Por otra parte, hemos de afirmar que el *principio* de la construcción teórica no puede ser visto, sin embargo, en el hecho inicial de la comunidad, con todo lo que ésta trae aparejado, y precisamente por la necesaria heterogeneidad de sus instancias. Que sea una experiencia común y comunicable sólo le proporciona, en rigor, el rasgo de contener el *acceso* al arte —un ingreso que siempre ha tenido ya lugar en su práctica, y que es compartido, virtualmente universal—, pero aun no la *garantía* de este acceso, ni menos las *condiciones* de encuentro con aquello a lo cual se accede. Una pregunta por esa garantía y por estas condiciones es la única que puede poner en vigencia la posibilidad del principio y, por lo tanto, de la teoría, en su carácter propio y originario. Pero si el requisito elemental de este intento es que la teoría se constituya desde la experiencia, es preciso a la vez que esta pregunta sea, por así decir, una inquietud murmurada ya en la misma experiencia, y no simple generosidad del discurso. Y si ha de serlo, es evidente que la murmuración no ocurre en una empiria particular cualquiera, puesto que en general éstas ya vienen adaptadas a criterios en que se ha resuelto el problema, sino en una *experiencia privilegiada o ejemplar* donde el problema sea cosa viva, poderoso obstáculo del acceso.

Ahora bien: esa peculiar experiencia sólo puede ser —si la murmuración es una *realidad* de la empiria— *actual*. Por eso, hay que señalar que sólo si tenemos al frente la especificidad de una experiencia que sea capaz, al mismo tiempo en que no es otra cosa que ella misma, de conmover la entera contextura de la experiencia habitual del arte tal cual nos ha sido confiada por largas tradiciones, sólo así podrá una reflexión acerca de ella, que asuma la conmoción, erigirse en teoría a partir de la experiencia. Sólo aquello que nos compromete como experimentadores actuales, y que a la vez nos obliga a probar los criterios heredados —y fracasar con ellos— en lo que se nos ofrece como objeto inmediato de una experiencia *nuestra*, puede ser motor y motivo de tal empresa. Si una teoría del arte ha de ser construida a partir de la experiencia, únicamente cabe hacerlo porque en la experiencia que *actualmente* nos compromete con el arte se ha alzado un grueso signo de interrogación sobre los supuestos desde los cuales

estábamos acostumbrados a experimentar el arte y a reconocer la trama de su identidad. Pero hemos dicho que tales supuestos no vagan de una empiria particular a la otra sin que se reúnan en su sistema: pertenecen, en verdad, a la unidad de un discurso fundamental. En ese sentido, la teoría del arte por la que preguntamos sólo podrá constituirse como tal en la medida en que se despliegue, ante todo, en la crítica de la teoría del arte tradicional, que la misma experiencia exige. Es esta relación crítica la que faculta a un discurso semejante a convertirse en genuina teoría. Así, pues, diremos que la constitución de la teoría depende de la solicitud de la experiencia misma, pero que sólo puede ocurrir *en cuanto teoría* a partir de su relación crítica con la teoría heredada; doblemente requerida, configura un dominio propio de estudio y debate, en el cual se desarrolla más extensamente lo que podríamos llamar el interés filosófico de la cuestión.

Confluencia de ambos requisitos en el arte moderno

Ahora bien: pensamos que el llamado *arte moderno*, cuyo comienzo se hace remontar a poco más de cien años atrás, ha gestado un espacio empírico que bien puede ser considerado y destacado —a manera de hipótesis reguladora ejemplar— por un fuerte privilegio. Y no es de ningún modo casual que así lo proponamos: porque es desde aquí mismo, desde esta urgente actualidad —de novedad abrupta— y de su grave inaclaración, que nos sentimos impulsados y autorizados a formular nuestra pregunta general por la teoría. Alguien querría ver aquí el cierre de un círculo que arrojara una pesada sospecha sobre el curso del argumento; es cierto que en ese presunto círculo no se hallará una legitimación de la tentativa, pero sí, en cambio, el *reconocimiento de un derecho*:⁸ el derecho que tiene la actualidad empírica —según las condiciones que recién le hemos puesto— a ser consultada *inmediatamente*, no tanto como presencia estable, sino más bien como *contingencia*; y precisamente en ello aspiramos a ver una definición de la teoría que nos interesa fomentar.⁹ En esta línea, pues, postulamos que

⁸ Debido a que nuestra pregunta señala ese reconocimiento, no hay que leer en ella la intención *formal* de hacer esta otra: ¿por qué ha de erigirse una teoría del arte a partir de la experiencia del arte? El reconocimiento desplaza —o por lo menos demora— una intención semejante.

⁹ Por “contingencia” entendemos aquello que la teoría debe reconocer como *derecho* de la práctica, a saber: su consistente posibilidad de subvertir —*de hecho*— sus propias condiciones y, con ellas, la aprehensión e información teóricas de las mismas.

el arte moderno demanda —y ya *predetermina*— una experiencia tal que ella supone, en su necesidad de pertinencia, la revisión de una gran parte de los conceptos heredados —si no de todos— y de muchas categorías que parecían inamovibles (y que efectivamente lo eran en la interioridad de su discurso), bajo las cuales ha sido pensado y experimentado el arte y los fenómenos artísticos. Notemos, en fin, que bajo la expresión “arte moderno” se manifiesta esa misma demanda, como acusación de insuficiencia, aunque en la forma de la dificultad: en lugar de rubricar un contenido asegurado, tal expresión confiesa la insistencia de un residuo —lo “moderno”— que no se deja someter a los normales cánones de clasificación, exégesis y explicación, un residuo que es voluntad de inserción en lo “moderno” —en lo actual, en lo inmediato— y, así, voluntad de actualidad, contemporaneidad y contingencia, o hasta de lo transitorio, aun: una magnitud imprecisa, pues, que se ha venido abriendo paso, que se *desprende* intempestivamente de todo aquello que todavía se deja reasumir en los sistemas transmitidos (aun si fuesen si éstos los mismos sistemas y esquemas de la “modernidad”), restando como anormal apéndice a través de la entera “época moderna”.

Arte moderno y ruptura

Al desprendimiento que implica esta “modernidad” del arte quisiéramos llamarlo, con un término todavía poco comprometedor, *ruptura*, y decir, así, que lo característico de esta experiencia del arte moderno es, ante todo, que se nos presenta como *experiencia de un cierto quiebre*. Dilucidemos un poco este concepto. “Ruptura” tiene aquí dos significaciones: 1º puesto que la base de esa experiencia es práctica, la ruptura lo es, en primer término, respecto de la práctica tradicional del arte, es decir, es ruptura *con* ella y *de* ella, a la vez. Es preciso indicar que, a fin de que esta “práctica tradicional del arte” pueda permanecer como una entidad conceptualmente controlable, debe entenderse principalmente referida a la estructura de la práctica artística que inicia su configuración con la disolución de la Edad Media y los primeros eventos irruptivos del Renacimiento, en un tiempo histórico que puede ser identificado, pues, con el tránsito del siglo XIV al siglo XV. La práctica que desde entonces se estructura es asible con el auxilio de nociones rectoras que permiten descubrirla en su concordia y en sus diferencias. Al provocar esta identificación, no nos desviamos en nada de lo que hace de la práctica moderna precisamente una ruptura: pues

su objeto central de crítica y su crecido interlocutor es dicha tradición. 2º Es también una ruptura con la teoría tradicional del arte a través de una pregunta radical acerca de la relación —en el arte mismo— entre la teoría y la práctica: una pregunta que ha sido formulada, por sobre todas las cosas, en la práctica misma. Esta pregunta compromete primordialmente a la teoría desarrollada en estrecha connivencia con la práctica que hemos delimitado temporalmente, pero en ella, también, a los supuestos generales de teoría del arte que la vinculan históricamente a las primeras consolidaciones filosóficas.

Pero por cierto, en una vasta acepción, la ruptura en arte —que nunca es tan abrupta como para no dejar resquicio a la apariencia de continuidad— no es un fenómeno demasiado excepcional dentro de la historia del arte de occidente o, por lo menos, del arte europeo a partir del siglo XIV. En cierto modo, todo artista —se afirma numerosamente— debe cumplir una ruptura, si quiere inaugurarse como artista; a pesar del necesario aprendizaje del oficio, a veces sólo servil, de la forzosa familiaridad con los materiales y materias que penosamente se conquista y de las adscripciones a una escuela o a la influencia poderosa de un maestro, hay un momento en que le toca vivir la alternativa de perseverar en el buen recaudo de lo sabido y transitado, o abalanzarse resueltamente a la madurez que se le esboza, quizá, como posibilidad cierta y en que ha de alcanzar el dominio de sus medios y usos, de sus objetos y problemas, y de esa peculiaridad personalísima que llamamos la originalidad del artista, su *signatura*. Ese momento es de decisión y, por lo mismo, si tal decisión es asumida, de negación —mayor o menormente extensa— de las previas adhesiones a lo ajeno en favor de una afirmación individual. Pero en una ruptura de esta naturaleza es indudable que se conservan condiciones esenciales de la práctica adquirida, y en tal grado no se excede el marco supraindividual que la determinaba. Mucho es lo que cambia de Leonardo a Rafael, a pesar de la vecindad histórica, y, por cierto, ocurre una mutación de los principios, algunos de los cuales son determinantes para la percepción del mundo que moldeaba la práctica, de manera que es enteramente improbable una confusión entre ambos; pero lo que ha variado no es suficiente como para oponer, en su significado profundo, a ambas prácticas, y para que no se las pueda llamar a ambas —con la denominación histórico-estilística usual— “renacentistas”: hay ahí, sin duda, una comunidad elemental de intereses, actos y resultados que liga a ambos en torno a una

experiencia compartida. Más allá de estas proximidades en el tiempo — si quisiera mostrarse algo más notorio—, entre Piero della Francesca y Poussin se ha producido una mutación notable, al punto de oponerse el sistema del medido y sólido mundo del primero con la afluencia orgiástica de una realidad primordial y mítica, que pinta el segundo, pero en verdad no se transgreden las normas de representación plástica fundamentales, ni menos las vías materiales y técnicas por las que ésa se comunica. Y aquí, sin embargo, hay algo que con mucha más validez podríamos llamar una ruptura, en la medida en que ha ocurrido entre uno y otro caso una neta transformación de estilo. Pero debe quedar en claro que esta noción —la de “estilo”— señala con justeza que el cambio no ha sido lo bastante poderoso como para alterar la base práctica y las condiciones de representación que se derivan de ella: cuando más, acontece acá un cambio —grande, sin duda— en la visión del mundo que a través del estilo se expresa. Por eso, no nos sentiríamos inclinados a argumentar que en estos casos ocurra una transformación merecedora del nombre de ruptura, a condición de que estemos dispuestos a asignarle a la palabra una profundidad notable: *radical*. Afirmaríamos, al contrario, que entre ambos casos hay una originalidad de inscripción en la perseverancia de un *continuum* histórico —que puede ser tan aguda como para escandirlo—, cuya sustancia es la sostenida vigencia de condiciones materiales, técnicas y formales de la práctica.¹⁰

Con estas observaciones se habrá evidenciado que nuestra comprensión de la palabra “ruptura” no debe equipararse a lo que recién hemos analizado. Contrariamente a las transformaciones aludidas, la ruptura a que nos queremos referir es, como ya decíamos, radical. Y de acuerdo a lo visto, hemos de concluir que su radicalidad significa principalmente trastorno (y hasta destrucción, quizá) de los

¹⁰ Todavía impreciso, este aserto se despejará más adelante, cuando hablemos del cuadro. Pero hay otro sentido en que es posible aplicar el término “ruptura” a este “arte tradicional”, mucho más asociado al que aquí deseamos promover, y que proviene de la básica inadecuación entre la teoría heredada del arte y la práctica del mismo. *En cierto modo, el arte —penetrado por criterios tradicionales de inteligibilidad y de experiencia— ha estado siempre en ruptura consigo mismo. Mas no sólo la ruptura de la práctica con la teoría del arte —que es idealización de la primera—, sino también, por medio de tal quiebre, una separación de la práctica respecto de sí misma, que aloja en ella una zona de oscuridad, a la que no alcanzan ni la conciencia del artista ni la del espectador. En tal sentido, la teoría que fomentamos ahora debería mostrarse igualmente eficaz en la inteligencia del “arte tradicional” y de sus conflictos internos.*

supuestos fundamentales de una práctica artística perdurablemente estructurada. Es esta clase de ruptura, pues, lo que, en nuestra opinión, ha practicado el arte moderno. No obstante, para referirnos a ella, de suerte que podamos prepararle un área concreta de ocurrencia, debemos tomar algunas precauciones que nos darán por resultado una cierta delimitación del campo de nuestro análisis.

Determinaciones metodológicas

a) El principio de la especificidad: bajo el requisito empírico

Las indicaciones que apuntamos acerca del anonimato del arte y la misma exigencia empírica impiden que la palabra “arte” sea admitida como un volumen propicio y plenamente controlable en la prosecución de nuestro análisis. No trayendo ella consigo, de antemano, nada más que un cubrimiento impropio de la realidad que pretende designar, carece evidentemente de fuerza como para asegurarnos la constancia y aun, a veces, la identidad de su referente. Al mismo tiempo, si estamos demandándonos una adherencia a las presentaciones empíricas y a lo que de ellas como pregunta se deriva, debe resultar claro que nunca, en ninguna parte, nos encara un *hecho* que sea del todo congruente con eso que denominamos, redondamente, el “arte”. Si, dando por supuesto una inexistente congruencia —inexistente, al menos, como dato—, porfiásemos en el empleo del término y en la aplicación del concepto, ello haría de éste una esencia, cuyo vínculo con las particularidades no sería sino el venir a manifestarse o a expresarse, por así decir, oblicuamente en ellas: su significado, en suma. En un sentido puramente inmediato —pero, por eso mismo, todavía abstracto—, sólo nos topamos con hechos individualizados que hacen primaria apelación a nuestra capacidad sensorial —el oído, el tacto, la vista—, que la excitan de una manera peculiar y le preparan una resolución ordenada, y que, en fin, apoyándonos en la conjunción de diversos factores identificables, subsumimos bajo el concepto de arte. Sin embargo, querríamos suponer que este concepto no es aun la noción del arte en general, sino de artes específicas, esto es, en cada caso, de un tipo, de una clase de formación artística, y aun más: de una determinada facilitación histórica y social de esa forma, aunque el paso sea implícito la mayoría de las veces. En realidad, una tela pintada al óleo no es percibida al punto como arte sin más —si queremos obviar las meras condiciones sensoriales—, sino como pintura, y aun, tendríamos que añadir, no como pintura a secas, sino en precisa figura

de cuadro. Hay, en un sentido efectivo —de esquemas empíricos mediatos, aunque no todavía universales—, la pintura, la escultura, la danza y la música, el cine, la arquitectura o la poesía, no como “géneros”, sino como *complejos operativos* —técnicos, materiales, procedimentales y simbólicos— internamente relacionados por características de elaboración y presencia comunes. Por lo demás, es lo que siempre se ha querido afirmar: el “arte” no trasciende a las obras, como si ellas fuesen sólo dispensable vehículo en que aquél expresa su naturaleza, sino que existe únicamente merced a una disponibilidad material y técnica y, por cierto, en complicidad con una fuerza simbólica comunicativa. Por eso, nunca es *el* “arte” en general, sino sólo *un* arte, en cada caso, es decir, uno *específico*, y tal especificidad —en el sentido que acabamos de atribuirle— es lo que debemos coger para punto de arranque del análisis.

b) El principio de la ejemplaridad: bajo el requisito teórico

La zona en que nos proponemos debatir las hipótesis que hemos formulado —debate que no podrá siempre explicitarse y que sólo puede ser un primer intento sin resultados concluyentes— es la de las *artes visuales o plásticas* (aquéllas que el léxico alemán identifica como las *bildende Künste*),¹¹ y, por lo que toca al criterio de la ejemplaridad teórica del arte, la *pintura*. Con justicia, es cierto, se nos podría dirigir ahora la pregunta: ¿por qué la pintura? Nos parece haber dos respuestas o, mejor dicho, dos dimensiones de una misma respuesta, que tal vez satisfaga temporalmente esa inquietud. En primer lugar, un asunto de orden histórico y empírico. No habrá objeciones graves si afirmamos que en los cien años y poco más de “arte moderno” a que asistimos, la pintura ha sido un agente decisivo y preponderante de la revolución producida, e incluso ha tomado no pocas veces —por ejemplo, especialmente, en las primeras décadas del siglo— la función rectora de la vanguardia con respecto a las demás artes: el vanguardismo rector de la pintura en ese lapso llegó a ofrecer modelos y normas programáticas a aquéllas. En segundo lugar, algo que concierne al interés teórico.

¹¹ “Artes visuales o plásticas”, decimos: no nos trenzaremos aquí en una discusión nominal, que ciertamente tendría su punta. Mientras el apelativo “plástico” refiere a la capacidad de confección material de la obra —y, por tanto, al aspecto artesanal del hacer artístico—, comandada, ciertamente, por un poder peculiar de configuración, que es dote del artista, la palabra “visual” remite a la dimensión en que lo configurado alcanza su *realidad* propia, y no acarrea necesariamente el supuesto de esa dote.

Cuando más atrás hablamos de una inherencia del arte en el discurso filosófico, nos referíamos a un doble movimiento: uno por el cual la inherencia se localiza —la palabra es inadecuada— en el centro mismo, en el momento de inauguración de las tesis filosóficas; pero no como arte real, sino en forma de presencia metonímica, que, no obstante, parece enteramente necesaria. Y luego, otro movimiento por el cual es abordado el problema del estatuto del arte —ahora sí— en su figura concreta, no sin una referencia, tácita o expresa, a aquel primer movimiento. Por éste, por el primero, el arte es, como decíamos, un problema *de* la filosofía, *para* ella, y su rasgo notable es el espacio de desplazamiento metafórico que abren, en separación y tensión, en recíproca violencia, dos extraños miembros: la palabra y la imagen. La palabra genera, así, la inherencia de la poesía y, en general, de la literatura; la imagen, la inherencia de la pintura.¹²

Razones y advertencia respecto de un examen de las artes visuales

Esta explicación podría alimentar todavía una nueva pregunta: ¿por qué, entonces, la pintura y no la literatura? Para satisfacer esta segunda interrogante, creemos que podría bastar, al menos inicialmente, con mencionar razones elementales y hacer una advertencia general respecto del estatuto del discurso que aquí se despliega. En cuanto a las primeras, preciso es indicar que en el campo de la teoría literaria se ha avanzado, en últimos tiempos, un vasto trecho hacia la formulación de una teoría general, si es que ésta no se propicia ya, a paso seguro, a través de los estudios que hoy proliferan.¹³ Para la pintura la situación es hartamente diversa. El proyecto de una teoría general de la pintura no ha sido realizado, y tampoco, por lo que toca a lo más importante, está en

¹² Pensamos sobre todo en Platón. Sin entrar en el asunto, deseamos remitir a un ensayo de Jacques Derrida, en que esa cuestión —reciprocidad de imagen y palabra— ha sido marcada con énfasis a propósito de la teoría de la literatura: *La double séance* (*La doble sesión*, en: *La dissémination*, París: Éditions du Seuil, 1972, especialmente p. 201 ss.). Allí la ocasión es dada por un pasaje del *Filebo* (38 e – 39 e), que habla de la inquietante colaboración, en la privacidad de nuestra alma, de dos obreros, un escribiente y un pintor. El vínculo, innumerables veces provocado en los diálogos platónicos, vuelve, aunque de distinto modo, en Aristóteles.

¹³ Lo que aquí tenemos en mente es el desarrollo de una *teoría de la escritura* en el contexto de la investigación literaria francesa contemporánea (Blanchot, Barthes, Derrida).

vías de cumplirse.¹⁴ Mirados a grandes rasgos, los trabajos presentes siguen enmarcándose en las áreas heredadas que —tal es nuestra tesis— han sido precisamente conmovidas por la práctica del arte moderno. Es sólo dentro de esos marcos que solemos hallar formulaciones a través de las cuales quisiera deslizarse un cuestionamiento abarcador; y, por cierto, la sumisión a tales marcos condiciona definitivamente el destino del cuestionamiento. Ahora bien: quizá dicha sumisión sea inevitable desde la hora misma en que se intenta la elaboración de una doctrina sobre —y solamente sobre— la pintura. Por eso, el concepto de una teoría del arte como la que deseamos empezar a promover en este ensayo no podría satisfacerse —por debida prudencia— con el intento de semejante doctrina: es, pues, aquí donde insertamos la advertencia aludida arriba. Por una parte, debemos decir que si una teoría de la pintura ha de hacerse posible, ello no podrá simplemente ocurrir por medio de la reducción del panorama de las investigaciones al campo *exclusivo* de lo pictórico. Es preciso comprender que ya una determinación del *status* de la pintura supone una extensión de las indagaciones más allá de los límites que podría imponernos la consideración de lo pictórico en sí mismo, y, en tanto que esa determinación tenga pretensiones teóricas de orden similar a las sugeridas aquí, no le será posible mantenerse tampoco dentro de tales límites, pues ellos ya vienen trazados por la tradición que se trata de poner entre signos amplios de interrogación. Así, entonces, por otra parte, hemos de aceptar que el campo de examen debe ser facultado en general por una *circunscripción* correspondiente al área entera de las “artes visuales”. Esta demanda teórica debe coexistir, sin embargo, con la demanda empírica de la especificidad; pensamos que la coexistencia puede ser articulada por el concepto del carácter ejemplar de la pintura, y es atendiendo a estas condiciones que nos dirigimos a ella y la investimos de privilegio. Consideremos, pues, ante todo, el caso de la pintura.

2. Sobre la especificidad de la pintura europeo-tradicional

La carencia en que todavía dormita la aprehensión teórica de la pintura obedece a que ésta ha sido más o menos invariablemente subsumida,

¹⁴ De la bibliografía consultada destacamos, en todo caso, *L'enseignement de la peinture* (París: Éditions du Seuil, 1971), de Marcelin Pleynet. (Hay traducción española en la editorial G. Gili de Barcelona.)

para su tratamiento teórico, bajo el concepto universal del arte, en desconocimiento de su especificidad. A ese desconocimiento ha contribuido la misma práctica tradicional de la pintura —es decir, según la acepción acordada, la que se detalla entre el Pre-Renacimiento y la irrupción del impresionismo (desde el siglo XIV hasta el siglo XIX) —, y querríamos afirmar que ella fue su primer y principal vehículo. De aquí mismo podemos extraer un índice básico que ilustre la situación de la pintura.

El manierismo, que es, con mucho, síntoma paradigmático de esa práctica —en su sentido subjetivo, el que concierne a la relación que establece el artista con su quehacer, pero también en el sentido institucional (plasmado en la academia) —, elaboró una notable doctrina que, de servir al comienzo como teoría para la pintura, se extendió rápidamente a las demás artes mayores.¹⁵ Como habremos de apuntar todavía en otro instante, esta elaboración tuvo un extraordinario papel histórico y social que desempeñar: el de asegurarle al artista plástico una situación en su comunidad que no le había conferido el Medioevo, y que había sido esbozo de conquista real del Renacimiento: el *status* del artista liberal, esto es, libre.

Autonomía y Espacio

En efecto, la obra general del Renacimiento es susceptible de ser definida como una autonomización del arte.¹⁶ Si observamos el fenómeno desde la perspectiva de la pintura —durante el Medioevo ella había sufrido una doble sujeción: en la idealidad, la subordinación al servicio edificante y religioso, y en la práctica, a la funcionalidad dictada por la arquitectura como arte rector—, podemos anotar que el sentido estético, histórico y social de esta autonomización comprende

¹⁵ Sobre el manierismo, remitimos a la obra fundamental de Arnold Hauser: *El manierismo, crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid: Guadarrama, 1969, 3 vol.

¹⁶ Sobre el tema de la autonomía, remitimos al volumen colectivo *Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972; hemos consultado también los lugares pertinentes en: Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1969, 3 vol. Sobre la configuración del espacio pictórico, referimos al libro decisivo de Pierre Fancastel, *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio pictórico. Del Renacimiento al cubismo*, Buenos Aires: Emecé, 1960. A propósito del proceso general que aquí empezamos a describir, véase, también, de Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Préface d'André Chastel, París: Gallimard, 1970.

básicamente dos cosas. 1º Es primeramente el establecimiento de un *espacio propio* de realización de la práctica pictórica, de suerte que le es permitido a la pintura desplegarse de acuerdo a exigencias técnicas, formales y figurativas susceptibles de ser experimentadas como propias, y, antes que nada, desarrollar precisamente esas exigencias y el sentido de su propiedad. Este espacio propio es, a la vez, real e ideal, y tiene su determinación más profunda en que no es vacío ni pleno, sino un espacio organizable, es decir, esencialmente una disponibilidad *topológica* del espacio, donde está prevista la factibilidad de una asignación de lugares por medidas relativas, por cálculos recíprocos y por la reducción de estas relatividades a una misma unidad, la cual se propone también como unidad ejemplar de la percepción real: tal es el principio de la *perspectiva*. Por eso mismo, es espacio a la vez abierto y cerrado (apertura de la disponibilidad, cierre de la topología determinada por la medición relativa de las posiciones), duplicidad que se expresa en la fórmula feliz de la “ventana” de Alberti. 2º Es también la afirmación de la pintura como arte, dependiente de sus “propios” medios, encarada a sus “propios” problemas y requerimientos, con la mirada puesta en sus “propios” fines. Esta segunda afirmación está incluida en un movimiento general, cuyo destino histórico es la constitución y reconocimiento de las artes plásticas (arquitectura, escultura, pintura) como artes *libres*, de acuerdo a una libertad que corresponde a la implantación independiente de la obra como una totalidad que no es accesoria ni está subordinada — funcionalmente — a un principio de edificación o de manifestación de lo trascendente, y, al mismo tiempo, a la ruptura de los lazos que adscribían la producción del artista a una corporación que detentaba el control de su trabajo. La autonomización de la pintura, que se verifica, ante todo, frente al antiguo arte rector en el *opus*,¹⁷ es decir, la arquitectura, no es sino un proceso particular dentro de este proceso vasto, en el curso del cual las artes plásticas se liberan como conjunto, pero también cada una de ellas como un arte completo y distinto. En principio, se trata de elevar a estas disciplinas, que habían constado siempre en el círculo de la definición artesanal y, por lo tanto, de la producción materialmente ligada, al rango de las artes superiores (liberales), esto es, de fundar su apelación a un estatuto social y cultural

¹⁷ El *opus* (*opera*, *Bauhütte*) daba nombre al conglomerado de laborantes que residía en torno a la catedral gótica en construcción. Su cabeza era el *magister lapidum*, el arquitecto, que fungía también como constructor.

superior, que desde ya empieza a ser requerido por la creciente independización real y comercial que cobra la labor artística. Por esta apelación podrán alcanzar ellas el concepto de un arte noble —tal es la vieja acepción de las artes liberales—; este ennoblecimiento brindará, primeramente un medio solvente para asegurar al artista un puesto señalado en el orden social transformado, un rango y una dignidad de la cual él empieza a hacerse cada vez más consciente, y, luego, traerá consigo una profunda alteración del contenido y la estructura de estas disciplinas advenedizas, en la medida en que ellas aportaban elementos enteramente nuevos a la noción heredada del arte, e, inversamente, una variación esencial en la conciencia y en la teoría de su característica artesanal y material, que les permitirá recibir la preciosa impronta de la producción ideal y de la empresa cognoscitiva.¹⁸

El *disegno*

El manierismo se encargó, precisamente, de procurar una consolidación teórica e institucional al movimiento por cuyos canales se autonomizaban las artes. El lado teórico tuvo su poderosa formulación

¹⁸ Producción ideal y empresa cognoscitiva solidarizan sólo al comienzo del proceso indicado, para luego apartarse en abierto conflicto. En vista de esa primera connivencia, la especulación que sirve de base a la nueva determinación de la pintura y al argumento de legitimidad del cuadro adopta una significación que no queda a la zaga de la mencionada: lo que allí se verifica es una colaboración a veces muy estrecha entre la pintura y las artes liberales (aritmética y geometría), que marca profundamente el trabajo de artistas decisivos (Brunelleschi, della Francesca, Uccello, Alberti y Dureró). Todavía más: el sentido de esta colaboración impregna la voluntad que anima entonces a la obra de arte, concebida a menudo bajo la especie de la demostración y de la comprobación experimental de un determina “teorema figurativo” —si podemos llamarlo así—, cuya contextura es geométrica y topológica. La *prospettiva* misma, en cuanto medición preliminar matemático-geométrica, toma el carácter de una demostración practicada en el campo de la recepción sensorial y de su ordenamiento, y se emparenta, así, con la incipiente dominación técnico-científica de la naturaleza. Pero la cooperación no sirve de suelo seminal a la futura destinación del arte; desde un cierto punto de vista —que obviamente corre el riesgo de ser unilateral—, podríamos decir que ha sido sólo el vehículo para la conquista de una nueva significación social del artista en su comunidad. Otros influjos condicionaron al arte, y, al hilo de un desarrollo que, por otra parte, ganó con creciente fuerza la determinación técnica y científico-natural para los saberes con los cuales se vincularon inicialmente las artes plásticas, perdieron éstas, a fuerza de crisis y disoluciones, la posibilidad de la relación real. El arte, la pintura, quedaron definidas esencialmente como pura producción ideal. En ese punto se inaugura ya la doctrina manierista y también su práctica.

en la doctrina del *disegno*; el lado institucional la tuvo en el organismo de la *academia*, que reemplazó definitivamente al gremio como lugar de agrupación de los artistas, y que —a la vez— impidió la dispersión de la libertad adquirida en el puro subjetivismo arbitrario de la reclusión del artista en su taller o en su acomodo a la corte principesca. Por su parte, la doctrina del *disegno* fue propuesta, al principio, en el contexto de la pintura y para ella, por pintores, pero pronto exhibió una maravillosa virtud para hacerse valer con respecto a las demás artes mayores, y convertirse así en la piedra angular de la teoría del arte coetánea.¹⁹ Esa virtud residía en las condiciones de la misma práctica del *disegno*, compartida tanto por los pintores como por los arquitectos y los escultores. Considerado de una manera inmediata y cotidiana, el *disegno* no es más que un dibujo, un esbozo, un pequeño proyecto rápido y suelto, pasajeramente bosquejado sobre una hoja de papel con el auxilio habitual de un carbón o de una sanguina: carece de la pesada materialidad que grava la producción de un trabajo artístico —enriqueciéndolo, sí, pero también condicionándolo—, y sólo exhibe una cierta idea general con esa máxima pureza que es propia de una manifestación sensible casi desvanecida, que deberá orientar, si no regir, después, la realización. Aun si ésta no se cumple, sobre la tela o la tabla, el mármol o el bronce, el pabellón o el palacio, el *disegno* puede retener una virtud de independencia (y ya la tiene, reservado como está a la más íntima privacía, fuera del dominio público), e incluso tiende a formar una serie separada, poseedora de identidad estilística y evolutiva; pierde, en cierto modo, pues, la pura índole de estudio preparatorio que delataban los dibujos de artistas anteriores. Las hojas de Pontormo o de Rosso Fiorentino, del Parmigianino o de Bronzino, reclaman una atención distinta de la que merecen sus cuadros. Pureza casi inmaterial, espiritualidad e idealidad, fluidez, *facilitá*, pero también naturaleza de esquicio y de proyecto, abstracción y generalidad y, por último, independencia, son los rasgos del dibujo, concebido desde la doctrina que examinamos.

Como noción, el *disegno* prosiguió su carrera hasta que hubo de ser postulada una distinción que la misma práctica del dibujo por los manieristas —y ya diríamos también por los renacentistas— llevaba ínsita: la distinción entre el *disegno interno* y el *disegno esterno*. El primero

¹⁹ Nos referimos al periodo que corre entre el alto Renacimiento y el manierismo maduro (más o menos a partir de la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII).

es portador de la característica de la inventiva absolutamente libre del artista, es decir, de la representación directriz que gobierna toda ejecución; la segunda, el planeamiento de esa ejecución, que debe respetar y tener a la vista las demandas técnicas y materiales que implica la factura. En virtud de la primera, hay, en general, un arte, es decir, una facultad espiritual que habita en la más íntima fuente de creación del artista, como virtualidad constante y maravillosa, indiferente a la especificidad de las artes; en virtud de la segunda, hay una práctica común en que ya germina esa especificidad, puesto que se tiene en vista el carácter peculiar de la obra. Y en verdad, sólo esta práctica común es real; por sobre ésta, sin embargo, se hizo hincapié en lo más sutil y abstracto, dejando de lado el detalle de la diferencia. Esa misma abstracción fue proyectada como entidad sublime de origen—suponiendo, pues, la existencia de un origen común—, de manera que pudiera constituirse el delicado *disegno interno*. Nacido de una proyección, éste fue definido en su esencia como proyección: como poder representante proyectivo.

Con el *disegno interno* se alcanzó la máxima depuración y ennoblecimiento de la práctica del arte: ya no es siquiera una producción, sino una actividad autosuficiente y autodeterminada, libre de plasmarse o no en una materia externa. Es también la prueba final, finalmente esperada, de la connaturalidad del alma y del mundo, de la armonía entre la interioridad subjetiva y la exterioridad objetiva, aunque sólo fuese éste un diluido sentimiento —no más que una llovizna sobre el vidrio intranspasable del alma— y, por eso mismo, en cuanto afirmado, igualmente el minuto de esterilidad del arte por omisión de su lado técnico-material.

Preponderancia del dibujo

La forma

El carácter de síntoma paradigmático que le atribuimos a la doctrina del *disegno* va, no obstante, más allá de lo expuesto. En verdad, ella no hace sino plantear, para la pintura, en una dimensión explícita, la *preponderancia del dibujo* en su práctica, desde el Renacimiento hasta antes de la insurrección impresionista. Esta preponderancia es algo más de lo que se puede constatar en la aprehensión concreta de una tela o de una tabla, de un cartón —el hecho de la vigencia notable de la figura y la subordinación del color, no como materia, sino como enriquecimiento redundante de aquélla, mero *coloris*—, sino que se

vincula a la naturaleza de ese poder proyectivo representante que halla nombre en el *disegno interno*.²⁰ El color no excede la figura, sino que la reafirma, y en remate satisface también las exigencias de la sensibilidad, que quiere deleite y estímulo; de este modo, puede incluso ser una educativa puerta de ingreso a lo más espiritual y verdadero de que el arte es capaz, es decir, a la *forma*. La forma funda como condición la posibilidad de percibir el mundo como una imagen y como una *bella* apariencia. Esta percepción del mundo es apoyada y vehiculada, además, en el círculo de la pintura que comentamos, vigorosamente por el cuadro, como principal *esquema productivo* de la proyección.²¹

El cuadro

Ciertamente, habiéndose transformado la superficie pintable, de superficie mural que era, o vítrea, o área a semejanza de soporte o zócalo arquitectónico —así en la Edad Media—, en una superficie transportable e independiente,²² la pintura se instala por primera vez sobre medios que no son los ajenos, separándose de la arquitectura. Es claro que de nuevo la pintura lo será de ventana, como en la más

²⁰ Jamás será puesto en duda —salvo en la práctica misma— el predominio del dibujo. La confirmación filosófica de éste —que no hace sino recoger punto por punto la tesis del *disegno*— se lee, por ejemplo, en Kant: “En la pintura, la escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, la jardinería, en tanto que son bellas artes, el *diseño* es lo esencial; en él, el fundamento de toda disposición para el gusto no lo constituye aquello que deleita en la sensación, sino meramente lo que place por su forma. Los colores que iluminan el trazado pertenecen al atractivo; al objeto en sí mismo ciertamente lo pueden hacer vívido, mas no digno de ser mirado y bello; más bien están, en su mayor parte, muy frecuentemente limitados por lo que la forma bella exige, e incluso, allí donde se tolera el atractivo, son ennoblecidos por aquélla sola.” (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A 41 s./ B 42. Citamos —aquí y en todos los otros lugares correspondientes— de nuestra traducción de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas: Monte Ávila, 1992.)

²¹ Introducimos aquí el concepto de “esquema productivo”, al cual seguiremos acudiendo reiteradamente en lo que sigue. Con él queremos designar un *modo dominante de la producción artística* en un contexto epocal determinado. En el caso particular que examinamos, considerar al cuadro como tal “esquema” no excluye la coexistencia con otros ejercicios pictóricos —con otros posibles modos de producción en la pintura—, sino que supone la construcción de un sistema de notas desde las cuales se determina, implícita o explícitamente, toda realización pictórica en el contexto epocal de referencia. En el argumento que desarrollamos ahora, intentamos dar cuenta de tales notas y de su sistema; la demostración exhaustiva de su dominancia no sólo demandaría un espacio mayor, sino que nos distraería también de nuestro objetivo presente.

²² El retablo es aquí el precedente fundamental del cuadro.

notoria manifestación pictórica del gótico —el vitral—, será, pues, pintura-ventana, como querrá el exitoso *dictum* de Alberti. Pero en el Medioevo ese carácter no era, en verdad, pictórico, sino lumínico, y la ventana se experimentaba arquitectónicamente como vano para el paso de la luz, haciendo, en cierto modo —si forzamos un poco las cosas—, insignificante la figuración.²³ La nueva ventana falsa no será ahora la apertura a un exterior que —por su solaridad— es signo de la luz como difusión y constancia del ser soberanamente real y trascendente, sino a un más-allá inmanente e imaginario, a la ilusión de un afuera abigarrado y rico, pululante, cotidiano acaso, sobre el cual se cierne proyectivamente, encerrándolo en su interioridad, el cuadro. El cuadro es, por eso, apertura y cierre, a la vez, como el espacio topológico que le vale de elemento: apertura de un espectáculo y cierre del mismo. A un espectáculo, pues —a la indeterminada escena de la vida, aunque se trate de sus mismísimos fundamentos (en la obra religiosa)—, se abre el cuadro, como —trazando la analogía— una ventana sobre el allende del edificio. Sobre el espectáculo a que abre el cuadro se cierra éste, al proyectarlo e instalarlo como un mundo en la estabilidad que le es dable a lo móvil: en su *forma*. El cuadro es esencialmente el espectáculo del mundo y, por eso, el mundo como espectáculo: aquél en que la mirada proyecta un mundo, al mirarlo en fuga, en profundidad —no en el hervidero caótico de estímulos que se agolpa en el primer plano de la percepción inmediata—, es decir, al mirarlo imaginariamente, en su repetición, en el hueco —en el espacio— del cual necesariamente se ha ausentado para permitir esa repetición. Como repetición, el cuadro es, así, *representación* pictórica. Un mundo es —aquí— un proyecto que se representa como posibilidad en el cuadro desde el principio que lo hace proyectable, que en la proyección, lo hace *(ad)mirable*, esto es, desde su formalidad. El proyecto de mundo que es la pintura en el cuadro no es, por cierto, el proyecto de *hacer* un mundo, sino el de *(ad)mirarlo* en su multitudinaria apariencia. Por eso mismo, es a la vez un *bello* mundo, puesto que como posibilidad del mundo, y quizá la más alta, está su belleza, su aparecer brillante. Pero repetido, no puede ser el mismo mundo, sino otro, imaginario: el cuadro es *imagen del*

²³ La definición del cuadro como ventana concilia el principio arquitectónico con el principio pictórico; pero los concilia sin establecer subordinación ni privilegio, y esta concordia ya respeta los derechos propios, autónomos, de la pintura. Concilia y, además, proporciona un cómodo patrón según el cual puede experimentar el espectador la cosa que tiene enfrente, adosada a algún muro.

mundo, es decir, aquel lugar de repetición donde el mundo se manifiesta —otra vez— como imagen. Es otro mundo puramente mirado, distinto y distante, y su distancia esta asegurada por la forma. Si el objeto que comparece en el mundo tiene el carácter de la forma, ésta garantiza la distancia del objeto respecto de su representación y la de ésta respecto del objeto y, por ende, la del sujeto —hacedor o mirador— respecto de ambos. En el gesto vacante que separa al pintor que pinta sobre su tela del pintor que mira lo pintado y que es, de alguna manera, su espectador, retirado, retraído el pincel en su mano, en balance su cuerpo hacia atrás; en el desalojado gesto que abisma esta mirada sobre la representación de la mirada que se aguza en pos de lo representado; en el vacío, en fin, necesario que distingue la tela de la realidad, del modelo: es aquí, pues, en estas zonas sin nombre, donde ha venido a crecer y definirse, plenificando todo el hueco, la forma. La forma es la admisión del objeto dentro de un esquema de mirada, de un proyecto de mundo y de una condición para la percepción y, por fin, el ulterior rendimiento de la realidad en una bella apariencia: define, pues, la posibilidad de su belleza.

Cuestionamiento del cuadro, el dibujo y la forma: irrupción del color en el impresionismo

Es esa forma lo que el dibujo circunscribe. En este contexto, que corresponde al desenvolvimiento de la pintura sobre el supuesto de la autonomía, la insurrección impresionista a que aludíamos más arriba tiene la significación crucial de provocar la insumisión del color y, correlativamente, el desvanecimiento del dibujo como delicado —pero insuperable— marco de la manifestación de las cosas mundanas y del mundo en su formalidad. Si el dibujo permitía la recolección —con el forzoso ademán selectivo que implica esta actividad— de la apariencia del mundo bajo la especie de sus formas —es decir, de aquello que Hegel llamaba su *idealidad*, como expresión espiritual y fuente de belleza y universalidad—, y comunicaba en el fondo más oculto de su surco con las demás delimitaciones, requiriéndolas en el elemento de una ordenación formal —la perspectiva o sus sucedáneos—, con el impresionismo, en cambio, asoma a flor de tela el *a priori* de una materia redundante, gozosa de sí misma en su propia expansión y desborde, sin límite, impertinente y voluptuosamente abierta, en perpetuo trance de apertura, sangrante. En la medida en que el impresionismo se redujo a las puras instancias de la sensación, descubrió una seminalidad del

mundo, previa incluso a ese tranquilo movimiento por el cual sus elementos avanzaban con certeza, en la pintura tradicional, hacia el reposo de las formas. Esa materia fluida se mostró, antes que contemplable, como una materia radicalmente *practicable*.

Es también ésta la razón de que lo esencialmente cuestionado por el impresionismo —incluso más allá de sus propias intenciones— fuese el cuadro, y que por primera vez despuntara aquí la disolución de éste como esquema productivo, según la acepción que le hemos dado a esta expresión.²⁴ En efecto, el eclipse del dibujo —entendido su concepto desde la norma de su preponderancia, y no meramente como práctica o como recurso elemental— acarrea el eclipse de la forma y, por tanto, del continente. Pues la formalidad en que consiste el cuadro es también su continencia, o la residencia en su reposo finalmente asentado en el espacio como localidad universal del espectáculo del mundo, de su imagen determinable y desplazable. Con el impresionismo, el mundo deja de ser espectáculo y se muestra en su pura originalidad pre-formal, en su desmesurado brote, desde el cual acaso, como desde una materia primigenia, pudieran moldearse y amoldarse futuras formas. El foso retentor del surco diseñado no es ya lo suficientemente profundo como para contener la viscosidad violenta de esta materia que mana.²⁵

El punto de partida de la pintura moderna

De alguna manera, la herencia moderna se apoyará sobre esta experiencia radical, refrendándola, pero también, en cierto sentido, alterando las bases de su despliegue. Lo que recién viene de ser dicho, esto es, el evento de una suerte de formalidad que germinara desde la práctica de la materia cromática, o de su misma espontaneidad, indica, más allá del propio impresionismo, la respuesta a un serio problema que llevaba él en su seno y que para él mismo era, probablemente, irresoluble. La liberación del color significaba el desvanecimiento de la forma, al paso que esa materialidad excedía todos los cauces de la línea, del perfil, de la figura. Estaba claro que, al final de las innumerables discusiones, acontecía un quiebre de época, al menos en la historia particular de la pintura. Pero, ¿adónde debía conducir esta nueva determinación? En su pura materialidad practicable (reconocida o no, inhibida o suelta), ¿podía seguir siendo un arte y, quién sabe,

²⁴ Véase, *supra*, la nota 19.

²⁵ Sobre lo discutido aquí, véase, de Gérard Granel, “Sur la couleur de l’impressionisme”, en: *Traditionis traditio*, París: Gallimard, 1972, pp. 55-67.

deslizarse por el filo de una cierta historia asignable?²⁶ Tal vez, a fin de cuentas, era necesaria alguna formalidad, quizá había que provocar el requisito de un control de la materia redundante, de los inagotables cromos; acaso ese control lo llevaba la propia *fuera* del color en su seminalidad poderosa. ¿No se detiene, al fin, su densa fluidez en geografías inéditas? Esta hipótesis o, mejor dicho, este irrenunciable convencimiento marcó la tarea de la primera generación post-impresionista. Y en ella, en la raíz de la cuestión está, sin duda, Cézanne:

Todo lo que vemos, no es cierto, se dispersa, se va. La naturaleza es siempre la misma, pero nada permanece en ella de lo que nos aparece [...] Entonces, yo junto sus manos errantes; tomo a diestra, a siniestra, aquí, allá, por doquier, sus tonos, sus colores, sus matices, los fijo, los aproximo... Ellos forman líneas. Devienen en objetos, rocas, árboles, sin que yo siquiera lo piense.²⁷

Esta convicción y esta experiencia, que se alzan —ambas— a un nivel doctrinario en este texto, persistirán como teoría procedente la práctica de la pintura moderna —y del arte moderno en general, si hacemos caso a sus pretensiones de universalidad— en la sucesión cezanniana; volverá a repetirse también la estrecha complicidad —aquí visible— entre ella y el concepto de naturaleza, que todavía parece tener vitalidad como para desperezarse y enseñar, una vez más, su presencia. Pero es claro que la forma de que se quisiera hablar aquí ya no puede ser comprendida de la misma manera en que lo era antes, en el círculo seguro de la tradición, y tampoco obedece al viejo principio de la formalidad que encarnaba en el cuadro.

Ya no el esquema estable de lo que en el mundo se muestra, no la esencia —el principio de fenomenización— de las apariencias intramundanas, ésta es una forma desarrollada, o es evolución

²⁶ ¿Sobre qué habría de fundarse en adelante la apelación a un reconocimiento estético de lo producido? Pregunta que, a la vez, vale por un ¿qué es el arte?, que rodea de estupor algunas de las “obras” más sobresalientes de los últimos cien años.

²⁷ “Tout ce que nous voyons, n’est ce pas, se disperse, s’en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d’elle de ce qui nous apparaît [...] Alors je joins ses mains errantes; je prends à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des roches, des arbres, sans que j’y songe.” Paul Cézanne, *Gespräche mit Gasquet und Briefe*, Hamburg: Rowohlt, 1957. La traducción es nuestra.

inmanente de la forma, del mundo mismo. Y, por tanto, más que pura forma, *proceso*. Célebramente dirá Klee que en el arte no es crucial el resultado, la forma terminal y descansada (*Form*), sino su génesis, el movimiento de formación (*Gestaltung*), en cuya fuente se consultan las fuerzas originarias del universo. La obra de arte, antes que obra, es historia de sí misma y gestación o generación continua.²⁸ Si la tomamos en su previa acepción, la forma se experimenta ahora, sobre todo, como muerte y como insuficiencia, y también como el nombre pertinente de un ciclo artístico ya finiquitado o en trance inexorable de acabarse. En una sentencia que exigiría mucho detenimiento y examen —por lo que entraña para el sentido de la obra de su autor y por su incidencia en el corazón de las preocupaciones artísticas contemporáneas—, Mondrian ha declarado:

Es la cultura madura de la forma la que ahora está en su fin. Éste es visible por doquier, en toda su belleza, pero también obstruye por doquier el camino de lo que ya ha surgido de él, quiero decir, la plástica clara y equilibrada de la limitación y de la expansión en estado de equivalencia...²⁹

Forma y Fuerza

Si el arte moderno cuestiona y disipa la forma, su producción no puede quedar enteramente sin vínculo, sino que algo debe poder ser señalado en lugar de ese elemento. Aquello que la reemplaza puede interpretarse desde muy distintos ángulos, prevista, además, una cierta indeterminación profunda del problema; no obstante, teniendo ante la vista el contexto en que hemos querido aquí despertar este tema, tal vez el nombre más propicio para el relevo lo proporcione la palabra “*fuerza*”. Lo que nos sugiere inicialmente la práctica de la pintura moderna desde el impresionismo hasta hoy, y también los discursos con que los artistas acompañan esta práctica, es un *desplazamiento epocal*

²⁸ Hemos descrito brevemente la concepción fundamental de Klee en nuestro artículo “Arte moderno y conquista de la superficie” (en: *Escritos de Teoría*, I, diciembre de 1976, p. 113).

²⁹ “C’est la culture mûrie de la forme qui maintenant est à sa fin. Celle-ci est partout visible dans toute sa beauté, mais partout aussi elle obstrue le chemin de ce qui est déjà sorti d’elle: je veux dire la plastique claire et équilibrée de la limitation et de l’expansion à l’état d’équivalence...” Piet Mondrian, “Réalité naturelle, réalité abstraite” (1920), cit. En M. Pleynt, *op. cit.*, p. 119. La traducción es nuestra.

*del fin que persigue la pintura y el arte en su totalidad: no ya la exhibición de formas, sino la liberación de fuerzas; pero es, al mismo tiempo, la dirección de esas fuerzas en el sentido de su desenvolvimiento propio. Epocalmente, la forma es desplazada por la fuerza. Para la pintura, como hemos visto, este desplazamiento tiene una significación primordial evidente: se trata de la disolución de aquello que había valido durante cuatrocientos a quinientos años como omnímodo esquema de la producción pictórica y como espacio privilegiado de la forma, esto es, la *disolución del cuadro*. En ello vemos uno de los rasgos más determinantes de la práctica moderna de la pintura, y tal vez el rasgo decisivo en lo que atañe a su especificidad; además, desde la polémica que el arte moderno sostiene con su antecesor —y la sostiene *necesariamente*, como, creemos, se va mostrando—, es la característica esencial de esta pintura. Insinuábamos ya que la disolución ha atravesado diversas etapas, acaso asumibles, en orden a la estructura de aquélla, en dos principales. La primera, que coincide con la noción de un impresionismo consecuente,³⁰ puede ser entendida como la salida del cuadro, fuera de él, es decir, su *desborde*. La segunda implica la búsqueda de una solución constructiva a ese desborde y a la pura efusión de la fuerza, pero sin ceder en el predominio de ésta. Ambas cosas permiten entender que el cuadro pueda disolverse precisamente allí donde todavía conserva su apariencia,³¹ incluso donde sería dable creer que alcanza un imperio nunca antes logrado, en el sentido de aquel *status* del arte —su autonomía— que tenía en la pintura como feliz agente al cuadro. Encandilados por el hallazgo del color y, a través de él, de la fuerza misma, los pintores creerán haber tocado, por fin, el suelo firme de su autonomía: ahora puede desprenderse también la forma de su viejo servilismo imitativo, y crecer y concretarse de acuerdo a sus propias e internas exigencias. No ocurre esto casualmente, pero sí por una razón obvia: no hay otros conceptos con*

³⁰ Pensamos especialmente en Claude Monet, pero, por cierto, esta caracterización es, a lo ancho, una hipérbole y una función lógica, más que una descripción ajustada a su objeto y a la cronología que a éste corresponde.

³¹ Sin necesidad de aludir, por ejemplo, a los cuadros de Mondrian, esencialmente fragmentables y, por eso mismo, fragmentarios —recuérdese que el cuadro es un esquema de unidad e integración espacial—, este aserto halla una prueba literalmente desmesurada en los paneles de *Nenúfares* que dejó como testamento la ancianidad obsesiva de Monet: más que cuadros, ambiente.

los que puedan ellos explicar los efectos de su actividad.³² De cualquier modo, queda claro que la disolución no es inmediatamente la supresión definitiva, pero que ésta, a la vez, va inscrita en el programa virtual de la pintura moderna a partir de sus auspicios mismos. Por otra parte, la supresión ya cumplida no nos informa con certeza qué viene a reemplazar al cuadro como esquema productivo, si es que algo deba reemplazarlo. Pues quizá precisamente reside aquí el problema del desplazamiento epocal de la forma por la fuerza, y quizá, asimismo, precisamente en la ausencia de un reemplazo de esquema productivo haya que buscar transitoriamente la especificidad de la pintura en el contexto de la modernidad madura.³³

3. Arte moderno y teoría del arte

El problema de la especificidad en el arte moderno

Es evidente, entonces, que la cuestión del desplazamiento revierte, a su turno, sobre el principio de especificidad de las artes que enarbolábamos al comienzo de este largo excurso. Si lo que hemos llamado “fuerza” se sobrepone a la forma —y no parece necesario postular una irreductible oposición entre forma y fuerza, como no sea, por cuanto un discurso sobre la fuerza en sí se disuelve en su mismo propósito, para generar la exterioridad respecto del discurso, en la designación de un índice que vacila, huérfano, en el vacío—, si la fuerza precede y excede siempre a la forma, y ésta es sólo signo de reposo en el proceso general de las fuerzas, o consolidada epifanía de un estado de relación entre ellas, es la propia noción de la forma la que se modifica radicalmente. No obstante, hasta ahora sólo la forma parecía

³² El problema es indudablemente más complejo que esto: pero, por comodidad del argumento, hemos preferido restringirnos a este motivo que, por lo demás, tiene verdaderamente una pesada incidencia.

³³ Esta cuestión es sobradamente difícil, y especialmente —esto tenemos que decirlo— con vista a su manejo dentro del marco que nos hemos propuesto. Estimamos que el concepto de “esquema productivo” posee una correcta funcionalidad para pensar el todo de una producción artística histórica desde su propia facilitación técnica y espiritual. Pero en nuestras inquisiciones, este concepto no se ha mostrado tan apto para otras periodizaciones, como suponemos que lo es para aquélla a que explícitamente lo hemos asociado: tal vez sea nada más que el caso subordinado de una noción más general, que no nos atrevemos a aventurar todavía. Pero —como diremos más arriba— no nos parece que cumpla tal concepto en la producción moderna y contemporánea del arte.

ofrecer un fundamento para la *plena* especificidad del arte y de las artes, entendida, en tal caso, como autonomía.³⁴ Cuestionadas ambas, autonomía y forma, también el concepto de especificidad varía de sentido o, quizá más correctamente, se presenta por primera vez en su figura adecuada: especificidad no es autonomía ni exclusión, sino, al contrario, en cuanto pertenece a un juego de diferencias, trance de comunicación entre los elementos así constituidos.

Esquema productivo y serie productiva

Ahora bien: la construcción de una teoría del arte a partir de la experiencia demanda el principio de la especificidad. Si, pues, la noción de tal especificidad se convierte en una magnitud problemática o, si no así, al menos una magnitud extraordinariamente compleja, con la práctica del arte moderno, y también con la consideración a que ésta nos invita, dicho principio se revela moderado por una doble sollicitación. En primer lugar, se impone una moderación en vista del requisito puramente teórico que debe satisfacer esta tarea: el principio de la especificidad no puede ser concebido simplemente como una voluntad de concreción meramente fáctica o empirista —entre empirismo y demanda de la empiria hay una interminable distancia—. Reconocimos ya que para esta empresa hay dos fuentes, y que la vertiente teórica tiene poderosas razones para moldear, también ella, su posible discurso. Ya en el señalamiento de empiremas de privilegio (la pintura y la literatura) se ha hecho sentir todo su vigor, y justamente un vigor que trae consigo pronta limitación a la aplicabilidad fanática del principio que debatimos. Por lo mismo, éste sólo puede ser suscitado en connivencia con su relativa suspensión, reclamada por aquella exigencia teórica y articulada, además, en el nivel de los ambiguos conceptos de forma y fuerza que hemos invocado. En segundo lugar, esta suspensión relativa ya se deja confirmar por las condiciones mismas en que se presenta la experiencia del arte moderno. Debido a que la especificidad se muestra, para ponerlo así, como la “verdad” de la autonomía del arte europeo tradicional, por eso mismo no es

³⁴ E incluso proporciona un fundamento nítido para la *historia* del arte, es decir, para la inscripción de modos productivos del arte en un desenvolvimiento coherente. En cambio, la fuerza no parece avenirse, al menos en principio, con una posible historicidad —y éste es un sentido de aquella indicación sobre la duda que opaca el sistema histórico eventual en que se ha desplegado el arte moderno: pues propio de la fuerza. es retomar siempre su camino de nuevo.

concebible como clausura del dominio de una forma empírica, sino como un constante estado de apertura y comunidad con otros empiremas artísticos, igualmente abiertos y comunicables entre sí.³⁵ El arte moderno se distingue por una transividad tal vez necesaria entre sus modos, la cual diluye justamente las fronteras reconocidas, y tiende a la gestación de productos sintéticos, donde más de un interés productivo ha estado en juego. En esta determinación es posible advertir —al menos en esbozo— la situación de lo que llamamos “esquema productivo” en el arte moderno. Recién nos parecía no sólo difícil, sino también infructuoso el esfuerzo por averiguar cuál es el esquema productivo que sustituye en la pintura al cuadro, contemporáneamente. De acuerdo a la reflexión que precede, tal vez lo más pertinente sea renunciar al propósito de hallar en la producción moderna del arte una entidad semejante, es decir, un modo *dominante* de la producción artística. A cambio de ello, se hace posible registrar el hecho de que el arte moderno no parece reconocer tales dominancias y que, en cambio, nos propone una *pluralidad de modos de producción*: a esta otra entidad quisiéramos denominar “*serie productiva*”. Las características de esta entidad —y no nos comprometemos ahora mismo a dar de ellas exhaustivo catálogo—son las ya dichas, y otras más que se añaden a las primeras como consecuencias suyas: sin duda, habrá

³⁵ Esta apertura no sólo incluye las recíprocas influencias entre empiremas de arte, sino también los campos más vastos de la experiencia cultural, social e histórica en que éstos hallan su sede. Lo que en lugar de tal apertura descubrimos en el arte autónomo es la marginalidad de su práctica. Efectivamente, una vez concluida la etapa de autonomización de las bellas artes —pasada la segunda mitad del siglo XV—, la autonomía se precisa y esclarece por vía de imposición de ciertas condiciones que fijan límites a la práctica del arte: en general, son esos límites los de un cierto *margen*, un *libre margen* para dicha práctica, pero que sólo es libre mientras ella no implique una positiva intervención en la realidad y su complicado discurso; así, el margen es esencialmente una marginación. En el curso de la historia del arte europeo, la academia —que toma forma por primera vez en la *Accademia del Disegno* de Vasari, en 1561— significa precisamente la institucionalización de la libertad marginal del artista, pero, por eso mismo, a la vez, la estricta limitación del significado y la práctica de esa libertad. (Sobre su pórtico habrán quedado grabadas para siempre las palabras imperantes con que el gran duque Cosimo de Medicis, a dos años de la fundación, finiquitó el intento de los artistas de la época de debatir y saldar sus cuentas doctrinarias: “S. Ecc. dice che bisogna far con l’opera, non con le parole.”) Universalmente, diremos que la autonomía es el cierre de un arte particular sobre sí mismo y, a un tiempo, el cierre de todo el arte *fuera* de su inscripción. histórico-social, y que la especificidad es, al contrario, la implantación del arte —particular y generalmente— en el tejido de las relaciones sociales e históricas.

que apuntar la transitividad de diversos modos de producción artística que entregan como resultado productos de síntesis entre esos modos; tales productos escapan a las clasificaciones tradicionales —tanto a las generales como a las específicas—, pero retienen una homogeneidad interna que permite agruparlos inequívocamente, aun en ausencia de un nombre ajustado: ése es, por lo demás, el sentido más inmediato en que podemos subsumirlos bajo el concepto de la *serie*.³⁶ Es claro que allí donde las obras artísticas se vuelven más adecuadamente agrupables por características comunes de producción que por una identidad estilística o genérica (y podremos reservarles un sitio a estos factores, aunque subordinado), pierde fundamentalmente su gravitación sobre la experiencia del arte la noción del “autor” o “creador”, que ya no es unificable como una conciencia y una práctica individuales e individualmente eficaces en el mundo y, sobre todo, ante él. En su lugar, vemos alzarse más nítidamente la figura incontable de un público o, mejor dicho, de una publicidad, como espacio general de tales eficacias. La serie productiva es también, en esencia, plural, puesto que no privilegia ningún modo particular de producción, como no sea para la consecución de ciertos efectos que rigen programáticamente la realización de una determinada serie; ese privilegio no se establece como una constante de toda la producción artística. No existe, pues, en principio, un modo básico de producción de la pintura, de la escultura, la música o la literatura, y si alguno es más favorecido que otros, ello se debe sólo a que hace más expedita, en circunstancias dadas, la conexión total y la integridad de la experiencia del arte. Además de esto, y en vínculo con la transitividad antedicha, tampoco existe una delimitación rígida entre las diversas formas artísticas heredadas, de manera que se hacen posibles transacciones

³⁶ Esta noción de “serie” debe entenderse como el correlato de lo que más arriba denominamos el “complejo operativo”, concebido como el conjunto de disposiciones técnicas, materiales, procedimentales y simbólicas que define la especificidad de un determinado tipo de producción artística. Un “complejo operativo” no se define por una inscripción genérica, sino, precisamente, por su referencia a una serie de manifestaciones en que tal conjunto tiene sus instancias reales. Si bien, en nuestra hipótesis, los “complejos operativos” son los esquemas mediatos bajo los cuales siempre tiene orgánicamente lugar la experiencia de las obras artísticas concretas, el maduro “arte moderno” —en la acepción que aquí reservamos para esta expresión— es el contexto en que tales “complejos” son explicitados como tales en las manifestaciones del caso.

entre campos más bien alejados de las mismas: así, por ejemplo, la pintura y la literatura.

Es, por lo tanto, en las series productivas donde contemporáneamente hallamos asentado el principio de la especificidad. Esta especificidad lo es, en el más amplio sentido, de producción y de práctica, pues no sólo incluye el rasgo específico de un modo artístico de producción —simple o complejo—, sino también el rasgo específico de una práctica del arte, tanto desde el punto del hacedor como desde aquél del espectador. Para el espectador de una obra tradicional —queremos decir, para ése que surgió como acomodada respuesta a las proposiciones implicadas por el arte a partir del Renacimiento—, la práctica que ella le demandaba tenía precisos límites: acá, por ejemplo, se trataba de girar, en curso de observación atenta, sensible, pausada por detenciones absortas —en torno a una escultura, supongamos—, o se daba allá, también, en una suerte de conducta ritual, el estatismo de la contemplación de un cuadro, quebrado a ratos por una irrupción de proximidad,³⁷ en busca de confirmar una factura, un detalle evasivo del tema o, exclusivamente, el paso del tiempo. En estos casos y en otros semejantes, se preserva siempre una *distancia* esencial —en la ritualidad de esa práctica— desde donde puede manifestarse lo que tradicionalmente se denomina la obra, y hacer valer sus apelaciones propias: distancia, ésa, de su diferencia necesaria con la realidad representada, y de su posibilidad de aparecer como (bella) forma. En el arte moderno, en cambio, nos enfrentamos a un fundamental enriquecimiento de las prácticas del espectador, definidas ahora, de una manera común y sucinta, y seguramente no muy precisa, como una actividad *participativa*. Ella contribuye, en esta misma medida, a la producción —a la completación, si se quiere— del producto artístico.³⁸ Por ello, también, este producto debe estar constituido de tal manera que permita y demande dicha “participación”: es decir, debe permanecer en un estado de apertura y

³⁷ Discreta irrupción, sin duda, pero que trae consigo una callada agresión al sistema del “arte tradicional”, subrayada en los museos por la advertencia perentoria del guardia: dicho sistema supone la preservación activa de lo que inmediatamente llamaremos una “distancia” fundamental, sobre la que volveremos a hablar, brevemente, en la segunda parte (v., *infra*, p. 64?).

³⁸ Si aquí también es pertinente una ritualidad de la práctica, lo es sólo de una manera determinada. En todo caso, la experiencia del arte moderno, en cuanto puede ser una experiencia moderna del arte, supone la *desritualización* de las prácticas solicitadas.

de inacabamiento que llame al espectador a cumplir una totalización posible.³⁹ Así, la “obra” moderna —entrecomillamos el término, pues su concepto exige, en rigor, que el producto esté concluido ya de antemano, pleno, previamente a la intervención del espectador y, por decir así, más allá del esfuerzo del artista— se mantiene constantemente abierta a la experiencia del arte y sólo puede realizarse en ella: más bien que producto, es proceso de producción. Y así, también, la práctica del artista tiene que transformarse radicalmente en correspondencia con esta apertura, lo cual implica una estrecha colaboración entre él y su público, cuando no en algunos casos una buscada identidad.

Especificidad y ejemplaridad en la serie productiva, y el problema de la elección

El modo en que la serie productiva es sitio de cumplimiento del principio de especificidad en el proceso del arte moderno implica, no obstante, algo más de lo que hemos comentado: una característica ineludible, que marca la cara más secreta de esta producción y que, para el propósito que impulsamos ahora, posee una importancia extraordinaria. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que la especificidad de la serie productiva no es nunca puramente empírica, sino que sostiene un comercio esencial, en su seno mismo, con los intereses teóricos. Intentaremos explicar este aserto incorporando su sentido a un problema que aún nos falta debatir y que, en vista de las nuestras actuales preocupaciones, debe ser el último paso de esta primera parte: el problema de la elección de los objetos que han de ser investigados. Comenzamos por plantear este problema para luego ensayar la explicación, cuyo contenido habrá de llevarnos a una mejor inteligencia del estado de aquél.

Una teoría del arte que pretende ser erigida a partir de la experiencia del arte no puede bastarse con la reserva de conceptos y esquemas de acuerdo a los cuales ella pudiera formarse, a la par que ordenar los documentos de la empiria; si lo hiciera, no se erigiría en verdad desde la experiencia, sino que le sobrevendría a ésta, anticipadamente

³⁹ El primer artista que formuló expresamente este problema en el campo de la pintura fue Paul Cézanne, inaugural aquí como en tantos otros aspectos de la cuestión. Pero para él, como sujeto disociado de su aventura, ello fue, ante todo, el dolor de lo inconcluso y de la imposibilidad de la obra. (Para lo que aquí se circunscribe, Umberto Eco ha propuesto la noción de *obra abierta*. Nos referiremos brevemente a ella —desde un punto de vista crítico— en la nota **76?** de la segunda parte.)

premunida de los instrumentos que le permitiesen medirla y conocerla en su integridad, y enseñarle los cauces a través de los cuales aquélla se ordena. Sólo en cuanto pensamos que la base real de la empiria es una práctica abierta y significativa, podemos aceptar que ella prefigure ya los modelos de su organización. De ahí que, así como no es pertinente a lo que acá se prueba de hacer el previo equipamiento —que por ser, en rigor, inevitable, exige respecto de él una relación crítica—, tampoco lo es la premisa de una descriptibilidad abstracta de la total experiencia del arte. Si esa experiencia es viabilizada finalmente por prácticas humanas significativas, son los hitos en que éstas depositan su densidad y su volumen los que deben valer como puntos fundamentales de reparo para la construcción de la teoría. Por lo pronto, tales hitos no son otros que los productos del arte moderno, y es a ellos, pues, que debe orientarse inicialmente el análisis, de modo que se logre una instancia de concreción para la empresa. A esa instancia la hemos llamado “principio de especificidad”. Sin embargo, dada la multiplicidad de esos productos y la imposibilidad en que se encuentra el discurso de validar el principio de especificidad para todos ellos, e incluso para diversos grupos, simultáneamente, es claro que se vuelve necesario un momento de *elección*. Obviamente, este momento no viene prefijado en su detalle; ante la consideración se ofrece un vasto número de objetos elegibles, que a primera vista no parecen estar dispuestos a concederse precedencia entre sí. El problema de la elección reza, por tanto, así: *¿qué objeto elegiremos para iniciar el análisis —la tarea de construcción de la teoría—, y sobre qué bases podrá esbozarse la legitimidad de la elección propuesta?*

La serie productiva: especificidad y ejemplaridad

Por cierto, una vez que ha sido posible identificar a la serie productiva como sitio de cumplimiento del principio de especificidad en el proceso del arte moderno, se nos hace factible aproximarnos más estrechamente a un haz de preferencias posibles y, con ello, al problema general de la elección. De este modo, si, de modo amplio, nos proponemos buscar en el panorama —a veces confuso— de las realizaciones artísticas contemporáneas las distintas series productivas que lo constituyen, tenemos, a la vez, así, un criterio de determinación y delimitación de lo que actualmente se ofrece como arte. Pero la sola descripción, aunque fuese total, de las series productivas no podría satisfacer la demanda teórica que hemos hecho desde un comienzo, y

que se prefigura ya en los contactos más inmediatos con el arte moderno: de ahí que el momento de una cierta preferencia sea inexcusable. Más todavía: es obvio que una búsqueda y una elección de series productivas posterga y suspende nociones tales como las de pintura, escultura o arquitectura, estilo y expresión, etc., o, si no las posterga, al menos les confiere nada más que un reducido margen de desplazamiento e incidencia. Ello puede conspirar en la provocación de una opacidad inicial del objeto investigable; sin embargo, esta opacidad será propicia si, al mismo tiempo que quedan puestas entre paréntesis, como creemos, las nociones más cercanas a la efectiva producción artística —las que nos la hacen al punto inteligible o clasificable—, aquellos otros criterios, los más lejanos, los que integran el tejido matricial de la teoría tradicional del arte, y de los cuales dependen las primeras, vienen a ser aproximados y solicitados intensamente por el propio examen de las series productivas. Por la misma razón, es importante advertir que si también es obvio que una elección como la propuesta está forzada, tal vez, a impregnarse de un marcado empirismo (y ya quisimos subrayar la diferencia entre empirismo y empiria), este factor recibe una clara limitación por el vínculo que se establece entre los empiremas escogidos y los más altos conceptos y moldes que ellos ponen en juego. El objeto de elección no será, de este modo, nunca una cosa *exclusivamente* empírica —en la acepción restringida de la palabra—, sino también un objeto teórico. A consecuencia de lo dicho, se comprenderá que la elección goza aquí de un estatuto peculiar, propio de la experiencia en que puede y debe afinarse la teoría del arte cuya construcción nos preocupa. Ese estatuto nos impone provisoriamente un cierto silencio a la hora en que dejamos recaer nuestra preferencia sobre una determinada serie productiva del arte moderno. En verdad, sólo un objeto ideal podría aportar, extrayéndola de sí mismo, la demostración de su privilegio. Para el privilegio que puede reclamar un objeto empírico —aun constituido de la manera indicada, por una confluencia todavía inaclorada de empiria y teoría— no disponemos de un discurso persuasivo que no fuese la llamada a admitir, por una parte, que el privilegio se configura ya empíricamente como concreta viabilidad de una práctica y de una producción sostenida y, por otra, que su demostración sólo puede cumplirse al cabo del recorrido total de las notas de dicho empirema.

Teoricidad del arte moderno

Para ponerlo en términos que hemos tratado de destacar: el privilegio que caracteriza a las series productivas del arte moderno con vista a la construcción de la teoría reside en que *en ellas coinciden especificidad y ejemplaridad*. En efecto, la ejemplaridad, como inherencia del arte a través de sus representantes paradigmáticos en el fundamento mismo del discurso heredado sobre el arte, envuelve en su sentido más amplio la noción universal de un cierto *compromiso teórico* que liga siempre a la práctica artística, ya en las formas más elementales de la posibilidad de ser pensada ella misma y sus resultados. En el arte moderno este compromiso tiene un carácter de inusitada inmediatez. El principio que nace de la exigencia empírica, el de la especificidad, corresponde, por cierto, al establecimiento de una serie; pero este establecimiento conlleva al mismo tiempo la cualidad *inmediatamente* teórica de las series. Los modelos de producción comunes a cada uno de los productos incluidos en la serie (o, por lo menos, susceptibles de ser incluidos en ella), y los efectos semejantes que se desprenden de ellos, implican, en cada caso, una revisión que abarca desde los procedimientos técnicos más concretos que están presentes en la elaboración artística hasta los supuestos teóricos acerca del “arte” y la “realidad” que esa elaboración y sus consecuencias plasman. Esta revisión puede alcanzar, en determinadas ocasiones, un alto grado de complejidad, pero también una notable hondura. Tal cualidad no faltó en el arte precedente, pero sólo tenía el rasgo de lo esporádico; ahora, en cambio, es la norma de la producción artística. Así, los modelos comunes están ya señalados por una clara teoriedad que constituye, a un tiempo, la aptitud de las series productivas para suscitar una confrontación teórica decisiva con los principios más elevados de las doctrinas tradicionales. La serie productiva —y también es esto, más esencialmente, lo que hace de ella una serie— incluye su *razón explicativa*, es decir, por una parte, el esbozo de su aprehensión teórica y, por otra, el programa de desarrollo de la producción. Es precisamente *bajo especie de programa* que la serie productiva del arte moderno muestra más prontamente su naturaleza teórica.⁴⁰

⁴⁰ La abundancia de efusiones manifestarlas en el presente siglo puede tomarse como el signo más evidente de esta determinación programática. Pero hay que observar, al respecto, que el “manifiesto” no designa sólo los discursos con que los artistas han creído imprescindible anunciar, en el minuto de las primeras exhibiciones, el sentido de su trabajo, sino también la propia complejidad de las obras. La revisión radical —entre más “moderna” la obra— que ellas implican les exige una *transparencia de intenciones*:

La elección

Pero evidentemente nuestra descripción del privilegio de las series productivas —la coincidencia antes apuntada— da por supuesto que ese privilegio no es válido más que en el orden general, y que su alcance no va más allá de asegurar una suerte de confiabilidad en la pertinencia universal de una opción propuesta. Sin embargo, tras esta confiabilidad sigue en pie la pregunta por el fundamento de la opción: preferir *una* serie productiva determinada es un acto particular, siempre obediente al principio de especificidad, lugar propicio para un preciso cumplimiento del principio de ejemplaridad, pero no, de ningún modo, el acto inaugural de una teoría posible. En una teoría provista de la peculiaridad que deseamos reconocer en ésta no puede haber actos inaugurales que sean, además, el comienzo absoluto de su desenvolvimiento. La sola inauguración posible es —creemos— un acto cuyo último fundamento no es demostrable y debe quedar, por eso, silenciado, a modo de prueba de la precedencia empírica que este discurso ha admitido. De ahí que esa inauguración no pueda ser otra cosa que la *apertura* del campo teórico buscado, y que el estatuto formal de este campo sea justamente también la apertura. La preferencia que la elección haya de poner al descubierto no podrá exceder, en consecuencia, un estado de relativismo, sólo superable por el *desarrollo* de la interrogación continua e instanciada que forma el sistema estrictamente teórico del intento. No obstante, suponemos factible avanzar autorizadamente ciertas ordenanzas —o tal vez sólo recomendaciones— metodológicas, que al menos permitan bordear la legitimidad de la opción, como también, a la vez, sugerir las orientaciones que deben ser exigidas a todo acto electivo en general. Con tal repertorio concluimos la primera parte de nuestro estudio.

Criterios de elección: insuficiencia de la teoría heredada

1. La teoricidad del arte moderno prefigura ciertas condiciones para una elección posible: hemos dicho que la actualidad de la experiencia del arte exigida para la construcción de la teoría se expresa, más obviamente que en ninguna otra parte, allí donde se da la patencia de una ruptura operada por el arte moderno, es decir, donde el trabajo artístico consta de una manera que no parece fácil de incorporar al

mas no necesariamente en simplicidad de mensaje, sino en directa notoriedad de la ruptura que ellas quieren provocar.

sistema usual de nuestras expectativas y nociones acerca del arte. De ahí que sea conveniente—y acaso también necesario—, para avanzar en el análisis, requerir una atención primera a aquellos productos y series que muestren con más notoriedad la ruptura; entre tanto, si no nos satisface este término —por exceso o por defecto—, podemos seguir entendiendo la ruptura fundamentalmente como una renovación significativa del trabajo del arte. No quiere decir esto que haya que abordar precisamente aquella producción que no parezca en absoluto asumible por una concepción general del arte —porque así sería generada, quizá, una rápida aporía—, sino esa otra que, semejando demandar para sí las nociones tradicionales más importantes o, de otro modo, suscitándolas, revela en ellas, sin embargo, al momento de la aplicación, una insuficiencia radical de manejo y de correspondencia. En otras palabras: será preciso que la elección recaiga sobre objetos que hagan ademán de retener un fondo irreductible a la concepción heredada, a pesar de su aparente (y sólo parcial) congruencia con ella.⁴¹

Ejemplaridad

2. Pero, por otra parte, según se ha dicho, la teorividad del arte está vinculada al concepto de un compromiso teórico, cuya instancia crucial en orden a la relación con la base de las doctrinas tradicionales está constituida por la ejemplaridad, esto es, la inherencia de pintura y literatura en el discurso filosófico fundamental a través de la tensa ambivalencia de imagen y palabra. Con vista, entonces, a una eficacia

⁴¹ Ello exige una pesada cautela en el momento de las interrogaciones previas, hipotéticas, que es necesario plantear al material que nos enfrenta confusamente. Creemos que la constancia de ese “fondo irreductible” se puede advertir aun en productos del arte moderno que parecen someterse con fruto a los análisis de costumbre, especialmente aquéllos que integran lo que podríamos llamar, despreocupadamente, la vertiente “estética” —bella— de este arte. (Es el caso fundamental de Matisse, al cual dedica Pleynet un extenso y rico ensayo en el libro que hemos citado. Véase, también, de Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*. Textos y notas redactados por Dominique Fourcade, Buenos Aires: Emecé, 1977.) Pero aquí el análisis tradicional sigue conservando una cierta pertinencia y, sobre todo, una validez que varias generaciones en torno al arte se han encargado de imponer, sostener y acrecentar, también allí donde la estética misma dícese estar puesta en tela de juicio. Justamente en esa medida parecería más indicado encarar al comienzo las producciones que se presentan envueltas en atmósferas “antiestéticas” y, por tanto, desligándose esencialmente de los criterios normales de práctica y recepción del arte. Sin embargo, el concepto de “antiestética” estaría preparado ahora a jugarlos continuamente malas pasadas, tanto por su desenfado interno como por la penosa dependencia respecto de su contrario.

de la confrontación teórica —donde se halla, por lo demás, el principio de la teoría— es preferible una producción que solicite de un modo u otro ese vínculo: entendemos que tal énfasis forma un núcleo considerable del trabajo artístico contemporáneo. Pero también acá, por la profundidad de la inserción, por la problematicidad de los conceptos puestos en juego, será aconsejable una precaución extrema, de manera que el peso entero de la confrontación se haga sentir paulatinamente por etapas, a fin de evitar una pronta detención del examen.

Serialidad

3. A su vez, la observancia de la serie productiva como objeto investigable fija ya otro criterio de elección. Que hablemos de “serie” debe indicar con claridad la intención de no coger como objeto exclusivo de consideración obras aisladas, sino grupos de obras marcadas por las afinidades que ya hemos anotado. A este propósito conviene hacer una indicación: desplazar el foco de atención de las obras individuales hacia el conjunto de una producción más o menos homogénea no significa la caída total de las primeras o su ausencia en el tratamiento sistemático que haya de realizar la teoría en ciernes. Es posible seguir reconociendo en la obra individual un sentido propio y hasta una cierta plenitud — incluso habría que decir que, para una buena parte del arte moderno, esta perspectiva es necesaria, por cumplirse allí la ruptura de una manera más compleja y menos obvia—, y, no obstante, comprender que su entera significación y situación sólo puede provenir de una mirada que las incluya en un nexo productivo plural. Por otra parte, el término “serie” designa una realidad que no coincide forzosamente con el *corpus* de un artista o con un segmento de ese *corpus*, sino que alude más bien a una *productividad impersonal*, cuya noción debe dejar en vilo y sin aplicación actual los patrones del autor (individual y, hasta cierto punto, colectivo), de la expresión (subjetiva u objetiva), y, en general, toda remisión a una unidad susceptible de ser pensada como conciencia. Creemos que el arte moderno da, a cada paso, un claro testimonio del avance de esa productividad.

Unidad práctico-teórica

4. En la medida en que los principios y eficacias comunes que revela la serie productiva —de estas afinidades hablábamos recién— no son sólo el resultado de una interpretación, sino, fácticamente, el tejido mismo de la serie en la forma de su naturaleza programática, queda así trazada

una unidad entre práctica artística y teoría eventual del arte. Esta unidad es delatada por el hecho del discurso explicativo o manifestario que *acompaña* a la producción, a manera de segundo espacio de afirmación de la ruptura en vías de consumarse, pero tiene su raíz más honda en un hecho interno: a saber, que en la serie misma esa unidad es ya discernible. Y, en vista de tal observación, podemos inferir que, a despecho de lo propuesto en el punto anterior, es posible dedicar también una cuidada atención a algunas obras individuales que se presentan como *primeras de una serie* (o de varias series, a la vez), como densa constancia suya.

Nota sobre el discurso acompañante

5. Pero, a pesar de que esta unidad debe ser reconocida ante todo en la producción, el discurso que los artistas creen necesario adjuntar a su trabajo, a veces en ademán de evangelio, merece una preocupación especial.⁴² Conviene, tal vez, detenerse brevemente en este punto. Indiquemos, en primer lugar, que el concepto total de este discurso abarca una variedad de exteriorizaciones: en él están comprendidos manifiestos y textos programáticos, documentos autobiográficos y ensayos doctrinarios, intentos poéticos ligados a la producción artística del caso y “confesiones de un creador”. Se trata, pues, de complejos discursivos que, para comodidad de manejo, podemos articular a todo lo ancho de los extremos de una oposición entre declaraciones puramente biográficas y declaraciones puramente teóricas: entendemos que las primeras ponen en palabras la experiencia de la ruptura. Pues la trama de la ruptura que teje el arte moderno ha sido un problemático agente formador —disociador a veces— de las biografías particulares de los artistas. Los últimos cien años han entregado —con una reiteración que demanda análisis— el expediente diversificado de una grave trizadura en la persona del artista, un tipo de “enfermedad” característica, un repetido quiebre como fisura en la integridad de sujeto unitario que les otorgaba el sistema de reconocimiento ideal en que habían nacido. Más aguda la “enfermedad” en unos, soportable en otros, es, en todo caso, una suerte de diagrama de la cesura en la figura

⁴² La observación sobre este discurso no pertenece rigurosamente al conjunto de unos posibles criterios de elección, pero la importancia que tiene en el análisis de la producción contemporánea —la constante referencia que la investigación debe hacer a tal verbalidad— lo convierte, a él también, en un cierto sentido secundario, en factor coadyuvante de la elección.

de la *duplicidad*: desdoblamiento, pues, del artista como sujeto, desdoblamiento que determina una distancia irremontable entre el “hombre y el artista”, o, de otro modo, como una “doble vida”, la presencia de un *alter ego*, la ausencia del yo normal, la crisis, el mirarse desde afuera, el oírse hablar: según cuales fueren las alternativas psicológicas —y aun psicopatológicas— de cada caso. Entendemos, luego, que las segundas —las declaraciones teóricas— dicen voluntariosamente el intento de superación de la ruptura. Pero este intento entraña normalmente una complicidad profunda con los criterios y conceptos de la teoría tradicional, que, sin embargo, han sido cuestionados por la ruptura, la cual, a su vez, es premisa de aquél. En tal sentido, el privilegio que merecen estas declaraciones no puede consistir en la despreocupada fe en una literalidad presunta de los textos, donde lo que realmente hallamos es una trama heterogénea, que en cierto modo debe ser deshecha, destejida, para que así sea posible reducir las enredadas unidades discursivas a cuestiones concretas de la práctica artística, conceptualmente controlables. Estas “cuestiones concretas” no son, sin embargo, meras preguntas del oficio. Las unidades discursivas son reducibles, con propicios auxilios de los mismos textos de los artistas, a un conjunto variable de *conceptos operativos*, cuya función primordial es suministrar una fuerte dosis de heterogeneidad —generalmente dispuesta en bases contradictorias, a fin de posibilitar un control recíproco de los criterios heredados— a la reflexión posterior, que viene a hacerse cargo de la práctica artística y que, al mismo tiempo, debe proporcionar, no una dogmatización conceptual de la práctica, sino la facilitación de sus medios. El “concepto operativo” es, en este sentido, eminentemente empírico; su pretensión teórica, sin embargo, no es ajena a su operatividad, a su eficacia, y manifiesta más bien la vía realmente “moderna” de su actuación.

II

Anestésica del *ready-made*

Marcel Duchamp y la cisión

Acaso la mejor manera de invocar la fuerza de novedad que envuelve la práctica del arte desarrollada por Marcel Duchamp (1881-1968) sea considerarla bajo una propuesta operativa general que él mismo ha expresado: la “constante lucha por hacer una cisión exacta y completa”.⁴³

Cisión es el nombre que se le da en esta cita a lo que ambiguamente hemos llamado “ruptura”. Podemos tomarlo a cuenta de concepto cardinal con el cual Duchamp ha pensado el contenido básico de su actividad: una actividad comandada por la voluntad sistemática de romper continuamente con los esquemas prácticos y productivos históricamente fijados, y también —y a la vez— con los nuevos esquemas a que se hace posible arribar en virtud de tales rompimientos. Es el intento de no permanecer en consolidación alguna de la labor artística o su programa, de desprenderse constantemente de las prerrogativas a que pudiesen aspirar las soluciones logradas, formulando una interrogación radical y, por eso, al mismo tiempo, de no permitir la historización de esa práctica en el sentido de una eventual tradibilidad; el arte —si todavía vale la palabra— debe quedar librado a una actualidad perentoria. Ello no sólo afecta al vínculo que subsiste entre las distintas áreas de realización que componen el trabajo duchampiano, sino más fundamentalmente a la constitución interna de cada campo: todos ellos —ensayos picturiformes con medios insólitos, objetos triviales tomados como inmediato tema de experiencia, tentativas ópticas y cinéticas, etc.— están imposibilitados por su propia estructura de ser objetos de una transmisión y de una custodia cultural. Pero esto no impide que en muchas de tales manifestaciones exista una potencia de continuación crítica, de renovada adopción de ciertas series desde el seno mismo de su vigor de quiebre. Pues justamente es éste el modo en que el trabajo duchampiano se hace hasta hoy vigente más allá de sí mismo. Esta propia vigencia —cabría decir que Duchamp es la figura dominante en el arte mundial más o menos a partir de la década del 50— es piedra de toque para la elección de un conjunto de ‘obras’

⁴³ “...constantemente trato de encontrar una cosa que no evoque lo que ha sucedido precedentemente. Yo tenía esa obsesión de no servirme de las mismas cosas. Es preciso desconfiar, porque, a pesar de sí mismo, uno se deja invadir por las cosas pasadas. Sin quererlo, uno introduce un detalle. Era la lucha constante por hacer una cisión (*scission*) exacta y completa.” Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: Belfond, 1968), p. 65.

en el *corpus* duchampiano como problema central de nuestro examen. En efecto, si en el gran panel vítreo *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* se querrá ver, sin duda, la “obra maestra” de Duchamp —y quizás en el ensamble *Étant donnés: 1º la chute d’eaux 2º le gaz d’éclairage*, la más ambiciosa y, a la vez, la confirmación enteramente renovada del *Gran Vidrio*—, nadie vacilará en reconocer que el testimonio más crucial que nos deja un engendro semejante permanece lejano y, hasta cierto punto (sobre todo como tema de inicio), inasible; y que, por el contrario, en los *ready-mades* hallamos una de las más notables provocaciones de que ha sido capaz el arte de nuestro siglo, y, a la vez, una de las más preñadas de consecuencias para la producción y la experiencia general del arte.⁴⁴

Pero es preciso aclarar antes algo. Con el término “cisión” Duchamp no se ha referido meramente a una actitud abstracta ante el conjunto de las tareas artísticas como herencia histórica y como posibilidad efectiva. Su significación específica incide con plena precisión en la práctica de la

⁴⁴ El *Gran Vidrio* (denominación económica por la cual se conoce *La novia desnudada por sus solteros, todavía*) fue elaborado por Duchamp entre 1915 y 1923, año en que lo abandona en estado de “inacabamiento definitivo”. Para una breve descripción del conjunto y sus elementos, véase el Apéndice 1. *Dados: 1º la caída de agua 2º el gas de alumbrado* es una instalación alojada en una salita semioscura, que comprende un portón de madera carcomida, engastada en un marco de ladrillos; en el portón se han abierto dos pequeños orificios a la altura de los ojos de un visitante promedio, a través de los cuales éste, en calidad de *voyeur*, puede asomarse a una escena inquietante: a través de un gran boquete abierto en una pared de ladrillos, se observa el blanco cuerpo desnudo de una mujer que revela su condición de adolescente por la carencia de vello púbico, evidente por la amplia abertura de las piernas, que se adelantan hacia el espectador; la núbil descansa sobre un tejido de ramas secas; con su mano izquierda alzada sostiene una lámpara de gas que emite una luz verdosa; tras ella, resplandece un paisaje en el cual una cascada deja caer sus aguas constantemente. La concepción y diseño de *Étant donnés* cubrió las dos últimas décadas de la vida del artista, entre 1948 y 1966. El recurso a los *ready-mades* se extendió a lo largo de su carrera, a partir de 1913. Las dos primeras obras se exhiben en el Museo de Arte de Filadelfia, que posee la colección más abarcadora de las variadas manifestaciones de Duchamp; de la primera hay réplicas en Londres, Estocolmo y Milán. Ejemplares de *ready-mades* —cuyas “ediciones” fueron siempre limitadas— se encuentran en diversas colecciones particulares. Lo que decimos sobre el carácter más bien hermético de aquellas dos “obras” mayúsculas de Duchamp no define tanto un atributo sustantivo de las mismas, sino que atañe, más bien, al estado de perplejidad en que tiene que encontrarse, ante ellas, una teoría que venga armada de su batería conceptual heredada, sobre todo de aquélla que procede de la tradición estética. En este sentido, el examen del *ready-made* ofrece un acceso estratégico a las condiciones desde las cuales tales “obras” se hacen abordables y legibles.

pintura. Por eso toma la forma de una declaración de principios cuyo primer anunciante fue ciertamente Duchamp, pero que desde esta primera vez ha adquirido creciente alcance de tópico operativo para el ejercicio contemporáneo: la muerte de la pintura entendida como el *fin del cuadro*.⁴⁵ La polémica que compromete a Duchamp y los resultados de esta polémica no pueden, pues, ser examinados en omisión de la procedencia pictórica. Pero es cierto que desde aquí la ruptura tiene también un carácter general. Concebida como cisión —y en la práctica de Duchamp, desde las innovaciones técnicas a los descubrimientos temáticos, desde la pregunta amplia por el papel de la técnica en el arte a la pregunta radical por el tema y, por último, en la pregunta por el arte mismo—, la ruptura es una disolución tan grave de la práctica pictórica tradicional que excede forzosamente este marco y toca a la propia condición del arte. Mas no por eso se abandona un cierto elemento que pertenece a la pintura, a toda pintura y que, tomado en el sentido de la cisión, es un elemento común a todas las “artes visuales”: *la imagen*. A causa de esa misma radicalidad, este elemento sufre una reinterpretación que suspende la pertenencia de la imagen al nexo puramente visual y sensorial —en este sentido se vuelve ardorosamente Duchamp contra todo lo que él llama “retinismo” en el arte—, y despliega su carácter en un nivel en que se muestra conectada a prácticas no visuales, especialmente las literarias: al nivel en que comparece el elemento así reinterpretado, liberando sus virtualidades, podemos llamarlo lo *imaginal*.⁴⁶

⁴⁵ P. Cabanne, *op. cit.*, p. 176. Duchamp abandona el ejercicio de la pintura definitivamente en 1918, tras la ejecución de la tela *Tu m'*, que en su título refleja, en talante de hastío y de ironía, la relación del artista con el oficio: “tu m'emmerdes”.

⁴⁶ Este aserto requiere de una precisión, que sólo más tarde alcanzará —suponemos— algún grado de evidencia. Aquello que denominamos aquí bajo el apelativo de “lo imaginal” no es una determinada *calidad* propia de la representación sensible, como podría suponerse, sino, propiamente, una *dimensión*, y precisamente aquélla en que la representación sensible es elaborada por el “arte”, en cuanto éste se hace cargo —de manera implícita, expresa o crítica— de las condiciones que hacen posible a la representación como tal, y que, en tal sentido, se auto-representa a sí mismo como sistema de tales condiciones. En esta dimensión —que, en razón de lo dicho, posee un carácter esencialmente *virtual*, en cuanto se construye a partir de la *tangencia* entre tipos heterogéneos de imagen, anunciándose, sin embargo, a la vez, como la condición que hace posible tal heterogeneidad—, en esta dimensión, decimos, se despliega lo que antes hemos caracterizado como la “ejemplaridad” de lo artístico. La peculiaridad de la cisión duchampiana consiste en hacer de esa ejemplaridad el tema explícito de un ejercicio consciente de la “especificidad” del arte.

El trabajo de lo imaginal forma el núcleo de la actividad duchampiana. No hay una sola obra desde su temprana madurez, en que no se haga anunciar con intensidad el problema. Pero nos parece que es ante todo en el *ready-made* donde alcanza esto un grado de evidencia notable por lo que toca al nexo teórico en que es posible agitar esa cuestión. A la exposición de dicha evidencia dedicaremos, pues, los análisis que siguen, pero también a la exposición de los vastos asuntos que vienen a ponerse bajo su rara luz. Buscando los motivos más hondos, revisaremos primero cómo ocurre la ruptura respecto de la tradición imaginístico-visual (estética de la forma) y luego, cómo ocurre en vista de la tradición imaginístico-literaria (poética de la metáfora), para llegar a formular la especificidad de la comunicación imaginal que tiene lugar en el *ready-made*.

El *ready-made*

Sea una ventana francesa en miniatura: un carpintero hábil se habrá encargado de hacerla. Madera, su marco; hojas cerradas; ocho secciones cuadradas —en disposición vertical de cuatro por hoja—definidas por las molduras de las batientes. Sean, no los vidrios, pero planchas de cuero bien lustrado. (Repítase la operación de brillo todos los días, temprano por la mañana.) Inscríbase, por fin, en la base; FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SELAVY 1920.

Un urinario, sea. Simplemente como acostumbran a ser, de baño público, usado. Rúbrica, a la izquierda, trazada con brocha: R. MUTT 1917. Enviar al Salón Anual de la Sociedad de Artistas Independientes, New York.

Una jaulilla será llenada con terrones de mármol. En medio del azar del azúcar falsa, un termómetro comprobará los grados, ¿de la dulzura? Y nadie evitará de hacer la pregunta: Why not sneeze, Rose Sélavy?⁴⁷

⁴⁷ Los tres *ready-mades* cuya concepción fingimos aquí llevan inscripciones humorísticas: *Fresh Widow* (“viuda fresca” o “viuda alegre”) juega, mediante la elisión de dos enes, con la descripción del objeto: *french window* (“ventana francesa”); *R. Mutt* evoca el vocablo alemán para “madre”, *Mutter* (esta pieza se conoce bajo el apelativo de *Fountain*, “fuente”); en fin, la pregunta que intitula al último reza: “¿por qué no estornudar, Rose

El *ready-made*, el objeto-ya-hecho, el *tout-fait*, es el producto característico de la llamada actividad “anti-artística” y “antiestética” de Marcel Duchamp. Su aparición oficial —si es permisible el adjetivo, dado el clandestinaje ineludible que entraña el fenómeno, ha ocurrido en el año 1915. Es el tiempo también en que empieza Duchamp la confección del *Gran Vidrio*. Esta simultaneidad está afianzada, además, en una profunda significación hacia la que intentaremos mirar a menudo. Junto a esa obra, los *ready-mades* son las muestras más conocidas del trabajo duchampiano; pero mientras aquélla ha permanecido como un faro de rara luz —“phare de *la Mariée*”, decía Breton—, cercano y distante a la vez, éstos han demostrado llevar dentro una vasta y secreta fuerza que alcanza a nuestros días: como manifestación ejemplar del arte moderno. Por lo mismo, han sido y son centro de múltiples discusiones teóricas y críticas que buscan averiguar su sentido último en lo que él vale para el arte de este siglo, y también para el arte en general.

Ahora bien: Duchamp mismo quiso dejar un pequeño texto que sirviera de orientación —otro faro, verbal y menos enigmático— a los debates que se pudieran generarse en torno a la cuestión del *ready-made* y tal vez, incluso, a las búsquedas empíricas suscitadas por éste. El contenido del texto⁴⁸ permite ser articulado en tres partes capitales: en primer término, la definición del *ready-made*, que sigue a un recordatorio de los primeros actos que dieron lugar a esta clase de objetos; luego, una rápida clasificación de los *ready-mades* en diversos tipos —tres, en el hecho—, y, finalmente, algunas referencias importantes acerca de la relación entre los *ready-mades* y el arte. Registremos el comienzo de este texto:

A PROPÓSITO DE LOS “READY-MADES”

En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y mirarla girar.

Sélavy?” La función de la inscripción en el *ready-made* y el efecto humorístico que le es propio nos ocuparán extensamente en los análisis posteriores.

⁴⁸ Es un papel en inglés leído por Duchamp en el coloquio *The Art of Assemblage* (Museum of Modern Art of New York, 1961). En: *Duchamp du signe. Écrits*. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson (Paris: Flammarion, 1976), p. 191 s. En adelante citaremos esta obra bajo las iniciales DDS. Todas las traducciones de los textos tomados de esta obra son nuestras.

Algunos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de invierno, que denominé “Farmacia” después de haber añadido dos pequeños toques, uno rojo y otro amarillo, sobre el horizonte.

En New York, en 1915, compré en una quincallería una pala para la nieve, sobre la cual escribí: “En previsión del brazo roto” (*In advance of the broken arm*).

Es hacia esta época que la palabra “*ready-made*” me vino a la mente, para designar esta forma de manifestación. Hay un punto que quiero establecer muy claramente, y es que la elección de estos *ready-mades*

1. La bicicleta en pedazos

(La unidad estética y su contrario)

Dispensémosnos por un momento de la aclaración. Sobre el tema de la elección, del *choix* se habla inmediatamente después de recordar tres hitos iniciales de la constitución, del *ready-made* en “forma de manifestación” y la hora del bautizo de esta forma. Aparece ligada esa mención a la aclaración enfática que suspendimos y que explica cuál ha sido siempre el principio y el fundamento de la elección. Es verdad que el completo sentido de ésta requiere de esa cuenta; sin embargo la sola mención del *choix* es ya un primer factor tributario de la determinación del *ready-made* y, por cierto, uno bien importante. Su carácter está subrayado precisamente por lo que narra el recordatorio.

La elección y su fundamento

Según lo que ahí se puede ver, elección indica dos cosas: por una parte, el hecho definitivo de que el producto llamado *ready-made* no es el resultado de la elaboración del artista, sino de un trabajo artesanal o industrial. Por otra, que si bien la consistencia física del objeto no cambia por la intervención del artista o varía sólo escasamente, su estructura funcional queda muy en hondo alterada. En efecto, la cosa elegida pierde, por el hecho de ser elegida, su destinación de uso —las más de las veces se trata de ese género de cosas— e ingresa en la esfera de una contemplación: hay, pues, una conversión del objeto utilitario en objeto de contemplación. Esa conversión sólo depende —y sólo puede depender— del acto electivo. Si la contemplación fuese convocada a descubrir aquí un contenido artístico, es decir, estético, la

connotación de arte (y así también la de artista) no podrían hallar más motivo que esa elección. El resultado del acto, entonces, no es obviamente la simple presentación del producto material que sirve de base física al *ready-made*, sino una cierta cualidad que le sobreviene al producto y lo transforma, o —dicho quizá de mejor manera— una cierta dimensión en que el objeto es (re)presentado.

Pero ¿se trata en el *ready-made* efectivamente de una conversión, una transformación? Y si hay tal cosa, ¿cuál es su índole? Pues si el *ready-made* estuviese conformado por este único momento —el momento del *choix*— habríamos de contentarnos con el concepto de conversión en su sentido tradicional. Podría tal vez argüirse más extensamente la naturaleza de aquello que posibilita la conversión, pero en todo caso no andaríamos huérfanos de nociones para explicarla. La transformación de una cosa a la que nada distingue como criatura de arte, que, por el contrario, tiene otra función que cumplir, no la estética, se debe a la intervención de la capacidad artística, y se dirá, en complemento, de la aptitud creadora de ciertos hombres especialmente dotados, Y no sólo habría disponibilidad de argumentos, sino además —lo que termina por ser en mayor medida convincente— de ejemplos adecuados. Bastaría que citáramos algunos trabajos célebres y ciertamente admirables de Picasso —la cabeza taurina entre ellos, hecha de montura y manubrio de bicicleta— para traer un brillante testimonio a favor de esa capacidad transformadora que señala al artista y, sobre todo, al grande. Nos restaría, acaso, por comentar que, en el caso de los *ready-mades*, en cambio, no tiene lugar sólo la manifestación esporádica de esa facultad y, en cierto modo, las vacaciones que se toma el genio juguetero, que sin duda pueden aportar más de una cosa notable, y quizá hasta un principio, sino que esa misma facultad queda inscrita en un programa y obedece a una sistemática: resumible, tal vez, en la regla constante de servirse de objetos utilitarios para enseñar que tienen una escondida posibilidad estética, o para acomodarlos a esta función a golpe de giro genial.

Pero, ciertamente, en el *ready-made* hay algo más que un principio constante a la obra, regulador de la facultad estética; algo que comporta todo el carácter programático del acto electivo que da origen al *ready-made*. Este otro factor es el *fundamento* de la elección:

y es que la elección de estos *ready-mades* jamás me fue dictada por alguna delectación estética. Esta elección estaba fundada sobre

una reacción de indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... en el hecho, una anestesia completa.

¿Nulidad o transfiguración?

El fundamento del acto electivo es la nulidad estética del objeto: cuando éste satisface el requisito se lo elige para ser investido de la condición de *ready-made*. ¿Se conserva esta nulidad después del acto electivo? ¿O vale éste como una suerte de énfasis que se pone en la nulidad? No podemos decir, eso es evidente, que el objeto constituido en *ready-made* siga siendo el mismo de antes; ya señalábamos que se convierte en objeto de contemplación. Pero, en vista del pasaje recién expuesto, podemos trazar alguna frontera clara entre la pretensión propia de los *ready-mades* y el ejemplo considerado antes. Dos cosas, al menos, apartan la exégesis del *ready-made* de toda comparación con ese ejemplo. En la cabeza de toro de Picasso nos topamos, es cierto, con dos piezas de una bicicleta. Por sí solas ellas no declaran nada, a no ser que se confiesen meramente como fragmentos reconocibles de una cosa de uso habitual. En su naturaleza de fragmentos ya no se halla sentido alguno que no sea la pérdida de sentido, el vacío que ha dejado el desguace de la cosa. Pero la especial aptitud del artista —eso que tradicionalmente se llama el genio— los vino a poner en otra unidad y les ha conferido una significación que no habitaba en ninguno de los fragmentos aislados, ni tampoco en la cosa a que pertenecían, ni, en fin, acaso, en su fortuita conjunción. Sólo el golpe de vista del creador los ha estructurado, unificándolos bajo un nuevo concepto y una nueva función, diversos ambos a los del objeto original. Es verdad que tal vez antes, metafóricamente, uno pudiera haber llamado cuernos al manubrio del vehículo; o que gracias a una buena treta de la imaginación, en el juego de unos niños se viese vuelta la bicicleta en toro. Con todo, el acto de resíntesis obrado por el artista ha descubierto recién la validez profunda, la verdad encerrada en un desplazamiento metafórico semejante: esa validez o verdad es, entonces, lo estético de la relación que ha servido de base y de cauce a la metáfora. A los fragmentos dichos les ha sido asignada una función estética por la labor unificadora que realiza, primero, el ojo privilegiado del artista, y que luego cumplen las manos hábiles. La asignación de función estética se equipara, por ello, con el descubrimiento de un valor estético en esos

fragmentos, en que sólo la intervención sintetizadora del artista nos ha hecho reparar; y al reparar en él rendimos de paso —aunque satisfaciendo así una instancia esencial de la experiencia en que se recoge la obra propuesta— un debido homenaje a esa maravillosa dote unitiva.

Las dos cosas, las dos diferencias que queríamos apuntar son, pues, éstas: por una parte, la conversión del objeto utilitario en objeto de contemplación, tal como la expone la obra de Picasso, es ciertamente una transfiguración, pero de suerte que ella envuelve, al mismo tiempo, la revelación de un sentido, de una verdad y hasta de un modo de ser del objeto en la experiencia de la contemplación. Es el ser estético al cual adviene la cosa, no desde la nada, sin duda, pero desde otro orden e, incluso, en el caso citado, desde la pérdida de orden, la desolación del fragmento. Por otra parte, la causa de esta transfiguración reveladora, es decir, de este advenimiento al ser estético, es la agencia de síntesis que realiza el artista: un hacer singular que es poner en unidad, a saber, precisamente, en la unidad del ser estético.

La *esteticidad* —si podemos denominarla así— es el dominio en que debe ingresar la experiencia habitual de un producto como el mencionado en cuanto obra de arte.⁴⁹ Ahora bien: cuando Duchamp explica en qué fundamento descansa su elección, es justamente ese dominio el que viene a ser removido, ese ámbito el que es disipado. Más atrás hablábamos de una nulidad estética que sirve de criterio electivo; Duchamp señala una ausencia total de “delectación estética” y, con todavía mayor exactitud, una indiferencia visual. El urinario o la pala son elegidos porque se sustraen a cualquier cualificación estética como imagen: eso, por lo que toca al motivo de la elección. Pero ¿qué ocurre con el resultado de la misma? Mirando hacia este problema preguntábamos también si la elección, acaso, no produce o suscita esa cualidad al destacar el objeto. Esta pregunta debe ser manejada cuidadosamente.

A través del análisis que hacíamos del ejemplo del toro de Picasso, encontramos que la intervención en un caso como ése —o en otros semejantes— puede ocurrir en la forma de una resíntesis en una nueva unidad de sentido, como transfiguración de los inmediatos materiales y

⁴⁹ En posteriores pasos del análisis probaremos de introducir el concepto de *estesia* para pensar el dominio al cual apuntamos aquí.

descubrimiento en ellos de una potencia estética.⁵⁰ Sin ir más lejos de lo que nos narra el recordatorio de Duchamp, advertiremos que los *ready-mades* no parecen excluir ese evento. La rueda de bicicleta sobre el taburete de cocina supone justamente una cierta labor unitiva, de ensamble. La jaulilla con los terrones engañosos y el termómetro, que incluimos en nuestro recuento, hacen todavía más obvia una labor de esa índole e incluyen la característica de que los dados de mármol han sido expresamente fabricados para la ocasión. Sólo algunas muestras como *Fountain* (el urinario), *Sèche-bouteilles* (o *Porte-bouteilles*, un artefacto provisto de ganchos en que se ensartan las botellas para su secado) y *Pliant de voyage* (una funda de máquina de escribir Underwood sobre un pie de metal) ostentan acaso una fresca inmediatez y responden al esquema simple de la elección según es presentado por el texto. Por lo demás, la simpleza de este esquema es corregida en la continuación de esa nota: primero, por la inscripción que llevan *ready-mades*, luego, por la existencia de diversos tipos de *ready-made*:

Una característica importante: la frase breve que, en la, ocasión, inscribía sobre el *ready-made*.

⁵⁰ Se entenderá que también puede ocurrir de otro modo: no en la revelación de virtualidades estéticas que se manifiestan objetivamente y son, en cierto modo, objetivamente comprobables, sino en la transmisión —a la materia y a través de ella— de un contenido que proviene de la subjetividad vivencial y que hace alusión a ésta. Fenómeno tal es lo que el siglo XIX llamó —con pobre restricción y merma enorme del término, originariamente más fuerte y más denso— una “expresión”: expresión, pues, de la vida interior del artista en el producto de su intervención. Pero esta otra posibilidad está tan despachada de un *ready-made* —¿qué interioridad se expresa, por ejemplo, en las dos pintas de *Farmacia*?— como de la cabeza taurina de Picasso. La intensidad material que ésta tiene —de la materia para nosotros más cotidiana y particular, de uso y desechable—, unida a su carácter indicativo —donde juega también el desplazamiento metafórico—, hacen de ella un *símbolo*, provisto de una naturaleza universal que no proviene de ninguna interioridad privada. Esto no significa que no pudiéramos declarar cumplida una expresión en esa obra. La hay, si bajo “expresión” se entiende que la interioridad subjetiva en juego no es particularidad exclusiva y accidental, sino apertura a la verdad del mundo: allí donde plenamente ocurre el fenómeno expresivo nos encontramos, no con la manifestación de una individualidad vivencial (psicológica), sino con una epifanía de la universalidad humana, en cuanto lo expresado es esencialmente “lo real”, como ser, sentido y verdad de la cosa y del hombre en su apertura a ésta. La pregunta que hacemos arriba va, pues, dirigida a este aspecto decisivo de la cuestión: si acaso se cumple, en el segundo sentido anotado, una expresión en los *ready-mades* de Duchamp.

Esta frase, en lugar de describir el objeto, como habría hecho un título, estaba destinada a llevar al espíritu hacia otras regiones más verbales. Algunas veces agregué un detalle gráfico de presentación: llamé a esto, para satisfacer mi proclividad hacia las aliteraciones, “*ready-made ayudado*” (“*ready-made aided*”).

No nos ocupemos aun de esa breve frase; ella abrirá otras preguntas que deben aguardar. En todo caso, la intervención sintetizadora no está excluida de la hechura de los *ready-mades*: por lo menos no en un buen número de casos que caen bajo la designación de “ayudados”. Y, no obstante, entre la rueda de bicicleta y la cabeza de toro —el símbolo del toro que nos produce Picasso— hay una vasta diferencia.

Unidad estética y neutralidad de la elección

Es que tal vez no hemos mirado bien lo que encierra la agencia unitiva como realización artística. La diferencia, que no parece residir en el pronto hecho de un acto o de una serie de actos que combinan materiales dados, reside quizá en la cualidad de este acto con vista a su resultado. En efecto, cuando vimos cumplida la unificación en la obra de Picasso, advertimos que no era una simple labor de adición (acompañada, en la relación inversa, por una mera abstracción de la cosa representada), sino el *establecimiento positivo* de una verdadera nueva unidad —de ser y de sentido— que adviene merced a la ejecución del artista.⁵¹ Ésta es, por tanto, también positiva instancia de esa unidad —decíamos: su causa—, y en la unidad descansa la constitución de la obra: en la medida en que en ella descansa y ha sido producida por el autor, la llamamos, justamente, una obra. Picasso se habla servido de las piezas de un objeto utilitario; como piezas o fragmentos, ellas suponen un lapso intermediario entre el útil que ha servido de material y la obra configurada. Ese lapso es el necesario instante de la *inutilización* del objeto, puesto que ha sido desguazado y suspendido en su primeriza función para luego cobrar la otra, la estética. El establecimiento de la unidad estética parece haber requerido, pues de esta suspensión —la inutilidad del desecho— a fin de realizarse. Por eso, exige también la intervención positiva del artista

⁵¹ Es el surgimiento real de esta unidad lo que da a esta obra el carácter simbólico que apuntamos en la nota anterior. Pues no se hace el símbolo por vaciamiento del contenido y la situación y preservación de la pura forma, sino porque se le confiere un nuevo contenido y de un nuevo ser.

en cuanto artista, es decir de una potencia habilitada para extraerla a partir de los fragmentos, desde la suspensión. (Después de todo había una cierta nada desde donde advino la obra). A esa intervención positiva, como causa eficiente de la unidad, le damos el nombre de “creación”.

Pues ahora atiéndase a este punto: ¿existe tal unidad en los ejemplos de *ready-made* que hemos tomado? Sin duda, no. Ninguna verdad nos alumbró *Why-not sneeze Rose Sélavy?*; ningún ser se cumple en *Fountain*; *Roue de bicyclette* no nos entrega un sentido. Más bien nos sentimos burlados y traídos a una situación absurda, sin asidero. Por lo demás, tampoco vemos que tenga lugar en su gestación el lapso de la inutilidad: ésta no aparece como paso intermediario, sino como resultado.⁵² ¿Qué expresa el urinario convertido en fuente, más que su impotencia como utensilio? Y la rueda, encajada en el taburete por medio del fierro de la armazón (el que la une al manubrio omitido), ¿qué dice, invertida y al aire, sino su imposibilidad de rodar, en el fracaso de la pertenencia al vehículo, y su condena a girar estúpidamente sobre sí misma? Ninguna unidad ha sido reconstituida en éstas cosas, ninguna nueva unidad, y tampoco han pasado, atravesando el lapso, de un orden positivo a otro orden positivo. En cierto modo, siguen siendo lo que eran; pero sólo en cierto modo: parecen ellas mantenerse, de manera completamente neutra, en un umbral, indecisas. Antes de paso alguno hacia la puesta en unidad.

Pero esto quiere decir, al mismo tiempo, que el acto del artista debe ser entendido de otro modo, acordado a esta neutralidad del *ready-made*. Lo primero que parece preciso hacer es separar escrupulosamente *choix* de creación. Pues como va mostrándose, los *ready-mades* no suponen la creación artística: al contrario, la abolen o más bien la suspenden. Elegir no es, en este caso, crear —en el ejemplo picassiano, si se quiere ponerlo así, hay un elegir *para* crear—, pues lo elegido es también lo propuesto como “obra” y no meramente su material. Elegir no es crear. Y en los *ready-mades* no hay nada más que una elección; *choix* indica la suspensión del proceso creativo y su anulación, la persistencia en el paso intermedio. Aun los dos casos vistos que exceden el marco de la pura elección —la intervención, aditiva o supresora (el *ready-made* rectificado) y la unitiva (el *ready-made* ayudado)— responden a la estructura de la elección descrita, puesto que no transfiguran lo

⁵² Más aun: en el caso del *ready-made* se requiere que la utilidad —el uso, la función del objeto— permanezca todavía insinuada, como simulacro, como se verá más adelante.

intervenido. No sustituyen el viejo orden de manifestación por uno verdaderamente nuevo, sino que sólo alteran al primero; aseguran, por así decir, la tautología del objeto en un medio trastornado. El resultado de la elección, en lugar de ser una nueva objetividad, es más bien una excrescencia que prolifera en torno a la antigua, en el estado de la suspensión.⁵³

Pero si la elección no se deja pensar como creación —es decir, como producción de una nueva objetividad unitaria y en sí misma residente—, tampoco puede decirse que el artista esté presente como artista. También él se ha sustraído a las determinaciones que podía imponerle el proceso estético, para mantenerse como una pura instancia electiva. La firma sobre el urinario nos invita a hacer responsable de la “obra” al dueño de ese nombre; pero ¿puede recaer en él la responsabilidad? ¿De qué obra? Acaso es un plagio o una mala broma: la responsabilidad será moral, entonces. Y si recayese en alguien la responsabilidad, ¿a quién hallaríamos detrás del nombre: a R. Mutt, un falso Marcel Duchamp, fantasmático? Los organizadores del salón a que fue enviado —entre ellos se contaba el propio Duchamp— decidieron esconderlo tras un tabique. Pero si el artista no está presente como creador, ¿cómo lo está? Si él no es otra cosa que el acto por el cual es suspendido el objeto en la tautología vaciadora y aditiva, ¿qué o quién es el artista?

Si admitimos un diagrama común que quiere asignar puestos a los diversos factores que contribuyen a formar el fenómeno artístico, identificándolos en el artista, la obra y el espectador (hay quienes dirán un cuarto elemento, el arte, como una cierta esencia de la que depende todo lo demás), nos hallaremos con que en nuestro análisis hemos debido cuestionar a los dos primeros; nos resta, pues, el espectador. ¿Qué ocurre con éste, encarado a los *ready-mades*? Demorémonos un poco más en la comparación que hasta ahora nos ha servido de guía. Espectador es aquél que está llamado a hacer la *experiencia* del arte, es decir, cada uno de nosotros, y también el artista: respecto de la obra de otros así como de la suya propia, aunque quizá más complejamente. El

⁵³ Lo que deseamos insinuar con estos términos, que de momento deben permanecer necesariamente vagos, es que el *choix* duchampiano tiene siempre una condición *aditiva*. Habrá que examinar más tarde qué lógica gobierna la adición. (Véanse, al respecto, los tres acápites finales del Capítulo 5 de esta parte: “La especificidad del humor en el *ready-made*. El sujeto, la conciencia y la secuencia aditiva”, “El carácter la inscripción” y “La meta-ironía”, *infra*, pp. 103-106?)

punto de partida indispensable y, al mismo tiempo, el lugar en que por fin debe darse la concreción de la experiencia es la *percepción* del objeto. Pues bien: la percepción a que se ofrece una obra como la de Picasso consta de ciertas determinaciones específicas. Primero que nada, es una totalidad *decidida*. No es indecisa: el autor le señala (le ha construido) una vía positiva y un cumplido ámbito en que ejercerse, y no la deja errante. El mismo producto funciona como signo de atracción que encauza el movimiento perceptual hacia el dominio —el orden de ser significado— donde la cosa-signo se muestra, ahora, pura manifestación, sostenida en sí misma. De tal suerte, esa percepción es en sí misma unitaria y plena, pues recoge la autónoma unidad estética en que se manifiesta la cosa, o, si se quiere ponerlo en más adecuados términos, es recogida en esa unidad. La condición insalvable para percibir esta obra como obra —de arte— es que se perfeccione la percepción por su ingreso en el dominio de la esteticidad. Pero una vez que éste ha sido socavado por el fundamento de la elección duchampiana, y, por otra parte, no adecuándose el objeto percibido —no totalmente— a los patrones normales, la percepción yerra, carente de unidad. Yerra en un doble sentido: primero, porque no son satisfechas las expectativas que virtualmente le prometen unidad y completamiento, equivoca el utensilio o el objeto sin cualidad estética que se le presenta como obra de arte; y lo equivoca otra vez, probando de verlo como simple utensilio o cosa callada. Aprehende, pues, algo determinado donde lo que hay es otro, y aprehende otro donde está lo mismo. Yerra, después, porque vaga, al fracasar la percepción unitaria —unificada, la que puede decidir lo percibido— entre un extremo y el otro, tratando de resolverse en uno solo de ellos. Pero deberá errar continuamente, pues la índole de la cosa es precisamente la indecisión. Y este continuo yerro forma una experiencia para el *ready-made*. Tal vez una manera —muy inicial— de aproximarse sería llamarla desconcierto.

Indiferencia, efecto y espectador

La indecisión del *ready-made* —su carácter umbrátil⁵⁴— es lo que Duchamp llama *indiferencia* visual. Pero ésta ha valido de fundamento y

⁵⁴ Anotamos, mientras tanto, cuatro puntos básicos que contribuyen al establecimiento de esta indecisión. Valdrá tenerlos en cuenta para más tarde:

criterio para la elección y, de ese modo, ha sido lo que le ha hecho lugar a la intervención del artista. Ésta no ocurre sino en virtud de aquélla. Si, pues, hay algo que se *expresa* a través de la elección y de su objeto, ello no es más que este fundamento. Dicho de otra manera: *lo elegido es, antes que el objeto mismo, su indiferencia*. Por lo pronto, su indiferencia visual, pero con mayores alcances (habremos de verlo), el *estado de indiferencia* que es para aquél ámbito de exposición, así como para la obra estética lo es de manifestación el dominio de la esteticidad. En definitiva, la elección no hace otra cosa que exhibir el objeto en la indiferencia, proponerlo como tema de una contemplación en suspenso.

Esa indiferencia —dice Duchamp: “combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto”, siendo el gusto el criterio estético principal— es, en última instancia, con palabra exacta, *anestesia*. Se sabe que la anestesia es una interrupción del camino seguido por los estímulos nerviosos que, llegados a su centro de procesamiento, son interpretados formalmente como placer o como dolor —buen o mal gusto—: el *ready-made* o, mejor dicho, la elección de indiferencia en que se apoya, opera tal interrupción. Es ella, pues, la causa y el tema del desconcierto, como reacción primaria provocada por el *ready-made*, indeciso o indecidedo. El correlato de esta interrupción en el acto del artista es tanto la ausencia de productividad estética como la inexpresividad estético-subjetiva.

La anestesia no es, entonces, una falta de reacción: supone, en cambio, que toda la fuerza de la reacción se concentra en el elemento interruptor y esencialmente en la interrupción producida. Pero esto no quiere decir otra cosa que lo siguiente: la función fundamental que gravita en la constitución del *ready-made* es la del *efecto*. El *ready-made* es esencialmente su efecto, se resuelve en él. Ello no significa que en él se establezca, en definitiva, una oposición entre el efecto y la “obra” —o la

1º El hecho de que el *ready-made* esboza una tendencia a presentarse como obra de arte (tiene la *apariencia* de tal) a causa de la intervención del artista, esto es, de la magnitud “artista”, socialmente formada en la experiencia histórica del arte.

2º La no-elaboración artística del objeto, o bien la intervención física sólo lateral del artista, asociativa o ensambladora, pero en ningún caso unitiva o sintética.

3º La presentación del objeto en un medio que le es naturalmente extraño, lo cual es consecuencia de la exponibilidad que le da al objeto la elección.

4º Los desplazamientos verbal-imaginarios que se producen por la inscripción impuesta al *ready-made*. Este punto, enteramente de cruce, tendrá que ser abordado con mayor acumulación de antecedentes. E igual demanda la consideración del *humor*: el efecto de humor en que vienen a resumirse activamente estos cuatro puntos.

cosa que hace apariencia de tal—, y que aquél reciba todo el énfasis de que ésta viene a carecer, sino que todos los componentes de la presunta “obra” se ponen al servicio del efecto que ha de ser provocado, y no son ni se dan fuera de éste. Y no debe haber extrañeza al respecto, pues — como ya fue señalado— *el ready-made implica la suspensión de todos los momentos de la producción*. Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible “obra” de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto. Si la categoría de producción tiene algo que hacer aquí no es, entonces, con vista al surgimiento de la cosa, sino al proceso de su recepción. La producción define el efecto, no la construcción de la “obra”.

Por fin, lo dicho nos devuelve a la comprobación de que, con la producción de la cosa, queda suspendida también la instancia del artista, del creador. Esta suspensión, puesto que da lugar al privilegio del efecto que ha de producirse, es, a su turno, *la preeminencia exclusiva de la instancia del espectador*, es decir, de la *publicidad* (el puro carácter exponible) del producto. La preeminencia, en su condición exclusiva, no depende sino de la estructura misma del *ready-made*: es porque en ella va necesariamente incluida la función del espectador como rasgo general de su determinación —aquél es sólo efecto—, que se dirige esencialmente a un público, es por eso que lo pro-voca, y por eso está ya en medio del dominio público. Pero aquello que inscribe al espectador en la estructura del *ready-made* es la intervención del artista: siendo ésta nada más que elección, por su medio, precisamente, *el artista se ha identificado ya con la función del espectador*.⁵⁵ Nada produce, en verdad, el artista: *es en él donde se ha producido un primer efecto*, una primera reacción. En la medida en que esta primera reacción lo es de perfecta indiferencia, de anestesia, queda eliminada también la posibilidad de que el artista todavía fuese concebido como un descubridor estético. No obstante, el carácter inicial que tiene el (no-)artista en vista del efecto le restituye una cierta primacía. Pero ésta pertenece ahora a un plano distinto. El único privilegio que le resta al artista es el de ser el *espectador princeps*. En otras palabras, *no es causa ya*

⁵⁵ “Son los MIRADORES los que hacen los cuadros”, dirá Duchamp en una entrevista con Jean Schuster: afirmaciones recogidas y publicadas por éste en *Le Surréalisme, même*, N° 2, primavera de 1957, pp. 143-145.

de la obra, ni tampoco del efecto, que fuera inconmensurable con los sujetos que se distribuyen entre sí, más o menos aleatoriamente, los lugares de la experiencia de aquella y del cumplimiento de éste, sino *el primero de una serie* medible. Sólo por esta primacía es llevado a hacer — que no a producir— el conjunto de actos necesarios para la constitución del *ready-made*.

El efecto es la función a que se subordinan todas las características del *ready-made*. Pero este efecto es siempre, en principio, interrupción de efecto. Como anestesia, lo que aquí ocurre es la anulación del efecto estético. Es ésa la condición que se le propone al espectador *princeps*, el modo fundamental en que viene definido su hacer. El efecto que está destinado a producir un *ready-made* es, precisamente, *la ausencia de todo efecto estético*. Por cierto, no se trata de una simple carencia de efecto —la anestesia suspende la sensibilidad, pero no suprime el estímulo— ni de un otro efecto que vendría a contradecir al posible efecto estético (algo así, pues, como un efecto antiestético). Al contrario, debemos ver en este efecto el mismo que podría haberse ofrecido como efecto estético —que incluso ha asomado como tal—, pero que se ha vaciado de esa posibilidad. Mientras tanto, démosle, a un efecto de esta clase, el índice *cero*: el efecto del *ready-made* es el efecto estético cero.

2. Estesia y anestesia

Lo estético y la subjetividad

Es preciso ahondar en esta condición estética de la cual se desprende esencialmente el *ready-made*, de modo que éste se exhiba inscrito en sus perfiles y que podamos sustraer las proposiciones que hemos adelantado del estado más o menos abstracto en que todavía se mantienen. En primer lugar, cabe hacer una observación de conjunto: *lo estético se alza hasta su concepto desde el supuesto de la subjetividad*. En lo estético, esta subjetividad tiene un notorio *status*, definido por su oposición, en principio unilateral, a la objetividad del mundo exterior. La subjetividad de lo estético es inicialmente una radical interioridad humana individual, el lapso de una *dara finitud*; en ella se cumple la reclusión que se reservaba lo subjetivo como virtualidad desde los primeros trazos de su inauguración. El sujeto está restringido aquí a sus posibilidades de representación no-conceptual, inferior, y limitado a una difícil, casi inhacedera comunicación de las mismas. Pero, a su vez, porque una oposición de todo a todo separa subjetividad humana

y mundo, éste, en su exterioridad, es para lo subjetivo estético también el panorama variable de la *naturaleza*, como lugar o localidad imprecisa y total. En la medida en que lo subjetivo estético se enfrenta universalmente a la naturaleza como totalidad de las cosas exteriores, él como puro arbitrio individual, habita en él la contenida posibilidad de ofrecer un acceso de conjunto a aquélla, precisamente allí donde ya el poder del concepto se estrella contra las paredes refractarias de la trascendencia. La reclusión de la subjetividad individual también puede abrir, entonces, a una dimensión interior que- no sea ya más privada arbitrariedad, sino una zona incalculable en que se da una cierta comunicabilidad del alma y el mundo, del alma y la naturaleza. El artista-genio, como sujeto privilegiado, se nutre justamente del inagotable hontanar de la subjetividad humana así universalizada y, al hacerlo, obra como la naturaleza, es decir, nos ofrece la naturaleza como obra.

De lo subjetivo estético surgen, pues, dos determinaciones fundamentales: la determinación de la obra de arte como *expresión* de una espiritualidad del mundo —esto es, de una conciliación plena de sentido y finalidad entre lo subjetivo y lo objetivo, o, dicho a la manera de Kant: como expresión de una idea estética— y la determinación del artista —sujeto creador— como *genio*, a través del cual la misma naturaleza avanza hasta su figura desenvuelta.

Instancia del espectador

Pero existe, además, una tercera determinación que se suma a las dos anteriores y que, sin duda, es inexpressa, lateral, pero no por eso menos importante: también procedente de lo subjetivo estético, sólo llega a anunciarse la instancia de un espectador y de su función correspondiente. La noción no se desarrolla teóricamente, y por eso tampoco es, en verdad, todavía una noción o el ajustado pensamiento de una entidad fundamentalmente tributaria del fenómeno artístico y de todas sus notas. No obstante, se comprende de inmediato que varias tesis incluidas en las dos determinaciones explícitas antedichas nacen de lo que podríamos llamar la perspectiva del espectador o se complican estrechamente con ella: así, por ejemplo, y muy en orden a la esencia del asunto, ocurre con el concepto de apariencia que, como bien había visto ya Platón, hace inequívoca referencia al lugar allí también

inexpreso del espectador.⁵⁶ Acaso podríamos aventurar que la razón de esto reside en que la función del espectador es desempeñada en la doctrina estética por el propio discurso filosófico; en otras palabras: el concepto de espectador escapa forzosamente a su desarrollo temático en la medida en que la filosofía misma toma el puesto de un Espectador fundamental y se identifica con éste, y no puede evaluarse a sí misma —es la falta de crítica en la crítica kantiana— con la herramienta ausente de dicho concepto.⁵⁷ Ello tiene grávidas consecuencias para la interpretación del fenómeno artístico, pues reprime la función *real* del espectador, la subordina a un canon posible y determinable, desencarnando la experiencia concreta del arte. La función del espectador se halla aquí, por así decir, comprendida como rasgo subordinado de la determinación de la obra y no, su vez, como una determinación de igual linaje en el conjunto del fenómeno. De esta manera, si, en cuanto a la experiencia real del arte, el espectador implica la *publicidad* de ése, en el caso del Espectador fundamental de la filosofía no se suprime ni se transgrede el esquema permanente de una *privacia* y una absoluta interioridad de la obra, tal como si el espectador

⁵⁶ Léase, para muestra, lo siguiente: “—Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad? —De una apariencia —dijo. —Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que este poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es carpintero de verdad.” (*República*, X, 598 ac. Citamos según la traducción de J. M. Pabón y M. Fernández G., Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 3 vol., 1940.) Cf. también, por ejemplo, el § 45 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant: bajo el título “Un arte es arte bello en cuanto que a la vez parece ser naturaleza”, se dice allí: “La conformidad a fin en el producto del bello arte, pues, si bien es ciertamente intencional, debe, sin embargo, no parecer intencional; es decir, el arte bello debe *dar aspecto* de naturaleza, aunque, por cierto, se esté consciente de que es arte.” (A 178 / B 180.)

⁵⁷ Así, podría decirse que toda la *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética* mira desde la alta atalaya de este Espectador fundamental. Efectivamente, la crítica estética se propone como crítica del *gusto*, y esta noción define específicamente al espectador. En el artista, el gusto es un adláter del genio, aunque imprescindible con vista a la admisibilidad de lo original (a su *comunicabilidad*), esto es, una como instancia y distancia de espectador en el seno mismo del proceso creador. La observación puede extenderse, en general, a todo el cuerpo de doctrinas y reflexiones de la estética tradicional, desde su constitución en el siglo XVIII.

no fuese más que la mirada soberana en que ella se contempla a sí misma. La filosofía se muestra en esto solidaria de la misma estructura que teje la práctica del arte europeo: para ésta, la perspectiva permite la inclusión en la obra de una función formal de espectador a la cual sólo viene a inscribirse posteriormente cada observador particular.

En general, será preciso afirmar que la determinación del espectador coexiste con las otras dos determinaciones principales en una *marginalidad* esencial, una extraña marginalidad de dos caras: como función formal e interna, pertenece en el modo de una determinación subordinada a la estructura misma de la obra de arte;⁵⁸ como experiencia real, cae fuera de ella y fuera, también, del discurso en que ella es interpretada y enjuiciada.

El efecto

Ahora bien: el espectador es, en su magnitud empírica y real, el lugar en que ocurre la función del efecto. Esta función, en lo que veníamos debatiendo, en la actividad duchampiana, no es un motivo ampulosamente suscitado por el programa que llevan inscritos los *ready-mades*, para luego —o, mejor dicho, de inmediato— ser deshecho de un solo golpe, en una suerte de mal truco de prestidigitador. Lo decimos por dos razones. Primero, por una imprescindible cautela que nos impone el asunto: en el *ready-made* —y es conveniente insistir en ello— nunca esta ausente esa función, nunca es una pura nada, sino que existe de una manera peculiarísima, que hemos tratado de abordar, todavía abstractamente, por medio de la alusión al grado cero de efecto estético. Esta nulidad del efecto estético no es, evidentemente, nulidad de todo efecto. En eso no cabría discusión, pues no parece posible que algo, algún ente, no suscite ya unos efectos, no sea secundado en la proliferación hormigueante de sus inmediaciones físicas o mentales por una plétora de efectos, simplemente a causa de su existencia, de su presencia y también de su falta. Pero nuestro problema con el *ready-made* tenía que ver con otro punto que aun no ha sido aclarado: el *ready-made* incluye una cierta pretensión de arte —y, por tanto, se diría, de validez estética—, y la invoca, al parecer, radicalmente (toda su circunstancia de origen, en que la mano del artista ha asomado para sustraerse, y toda su circunstancia de exhibición conspiran en ello); si, pues, afirmamos que en él no se cumple *precisamente este* efecto, en el

⁵⁸ Y esta cara, por cierto, tiene su reverso en la coincidente extensión del espectador y el discurso filosófico-estético.

cual consistiría, sin embargo, su textura, es sobre toda su contextura que empieza a caer una pesada sombra de sospecha. Así se nos presenta una paradoja notoria que exige cuidado en el tratamiento y, sin duda, ninguna premura en las resoluciones: he ahí, pues, la primera razón. Segunda: la función del efecto no es un motivo a que el *ready-made* apele por primera vez, o, junto con él, también otros productos del arte moderno, sino que ha tenido una larga vigencia a través del arte tradicional.⁵⁹ No obstante, es claro que el modo de la apelación que los *ready-mades* hacen resulta en un alto grado inaudito, justamente por razones arraigadas en la procedencia filosófico-estética que venimos de comentar. Puesto que espectador y efecto van íntimamente ligados, y el primero se caracteriza por la situación tangencial o subordinada que mencionábamos hace poco, también el efecto ha perdurado en la existencia precaria de una marginalidad, es decir, como un mero acompañante marginal, aunque necesario, del fenómeno artístico.⁶⁰ Y ocurre, así, como si el *ready-made*, por un extraño giro, hiciera de este accidente un nuevo centro, y todo el centro.

Veamos más de cerca esta función.⁶¹ Si es cierto que el espectador es, como decíamos atrás, el lugar en que acaece el efecto, a través del cual

⁵⁹ E, incluso, de su teoría remonta hasta las mismas fuentes; no podríamos olvidar aquí la famosa cláusula cuarta de la definición que da Aristóteles de la tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación... que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (*Poética*, 6, 1449 b 27 s. Citamos según la traducción de V. García Yebra, en la edición trilingüe de la *Poética*, Madrid: Gredos, 1974.). Las muy diversas interpretaciones que de hecho orbitan en torno a este pasaje no desconocen —salvo en el caso de Else (*Aristotle’s Poetics: The Argument*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1963), que se aventura por otras vías— la necesaria alusión que se hace aquí al espectador.

⁶⁰ Sobre esto hablaremos especialmente en la tercera parte del estudio. Sólo recordamos por ahora —y como en adelante de lo que más tarde habrá que precisar— que la filosofía concibe generalmente al arte como producción. El concepto de ésta abre, a su vez, una serie en cuyo término no está el efecto, sino la obra, la cual, acaso, debiera ser pensada como contrario artificial de la naturalidad del primero. Kant lo expresa así: “...Se distingue el *arte* de la *naturaleza* como el hacer (*facere*) del actuar u obrar (*agere*) en general, y el producto o la consecuencia del primero, en cuanto *obra* (*opus*), distínguese de la última, en cuanto *efecto* (*effectus*).” (*Op. cit.*, A 171 / B 173.) Y, no obstante, la filosofía habrá insistido siempre en el gesto de naturalidad que hace el arte.

⁶¹ ¿Hay criterios teóricos que autoricen y que fundamenten el análisis temático del efecto y del espectador? Creemos que sí. No sólo la práctica del arte moderno y las demandas que éste hace con innegable resonancia teórica, sino también ciertas elaboraciones metodológicas y conceptuales de alto nivel crítico afluyen hacia ese cruce importante.

gana éste su asiento en la realidad y la empiria, también será preciso reconocer que el efecto es como la dimensión a que adviene el espectador para alcanzar su sentido y su vigencia. En una perspectiva real-empírica, la obra provoca efectos porque tiene un espectador y porque le acaece normal y generalmente tenerlo, si no masivo, por lo menos sí individual. Pero en un enfoque estructural, la obra de arte tiene espectadores porque supone como necesario momento suyo un efecto o, mejor dicho, la possibilitación múltiple de efectos. Ambos, espectador y efecto, se solicitan mutuamente y no podrían subsistir el uno sin el otro; podemos, alternativamente, otorgarles primacía descriptiva ésta o aquella vez, según que afinemos una u otra condición del enfoque. Pero si buscamos conciliar los dos niveles apuntados —el empírico y el estructural—, podremos señalar acaso lo siguiente.

Efecto y exterioridad

El efecto puede ser pensado como un ingrediente constitutivo de la obra de arte, porque es posible no identificarlo sin más con una

Dos de ellas nos parecen especialmente significativas. Una es la que constituyen las indagaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud en torno al arte, la literatura y sus obras; quizá sería pertinente hablar, más que de las indagaciones mismas, de su método. Con vista a una recta aprehensión del sentido de este método, los textos más aconsejables son, tal vez, el primer párrafo de *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*, 1919) y toda la introducción de *Der Moses des Michelangelo* (*El Moisés de Miguel Ángel*, 1914), sin perjuicio de la consideración de otros textos y, en general, de la gravitación de un cierto *analogon* artístico en la configuración de la hipótesis del inconsciente y sus mecanismos. (Cf. S. Freud, *Studienausgabe*, ed. Por A. Mitscherlich, A. Richards y J. Strachey, v. III: *Psychologie des Unbewußten*, v. IV: *Psychologische Schriften* y v. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1972.) El segundo texto pone en movimiento las más altas categorías estéticas en torno al problema del efecto, como pivote que invierte la tesis kantiana del desinterés en el proceso del gusto y la fascinación estética. El primero pone pie en la marginalidad, situándola de manera inusitada en el contexto de lo que el psicoanálisis descubre sistemáticamente como centro desplazado, como denegado origen de la vida psíquica. (Cf., a este propósito, el interesante libro de Sarah Kofman *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.) La otra elaboración —y de ella extraemos varios índices que son fundamentales para nuestro análisis— pertenece a un ensayo ya célebre de Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1935. Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, vol. I-2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.). Este ensayo provoca el notable concepto de *aura*, con el cual quisiéramos ver estrechamente vinculada la tesis de la estesia que propondremos arriba.

consecuencia casual, un circunstancial apéndice que hubiera de seguir a la obra a partir de su complejidad formal, de las notas iconográficas de su contenido o de su tema, o de la expresividad que encuentra aquí su potente vehículo. Antes que el hecho individual desprendido de estas determinaciones internas de la obra, es una dimensión de la misma. Pero ¿qué tipo de dimensión es ésta? ¿Cómo puede estar el efecto inscrito, por así decir, en el corazón de la obra? Porque, si atendemos bien a las formulaciones y las examinamos en su contenido, resulta claro que, a pesar de no ser pensado el efecto como mero margen fáctico, su concepto hace una radical alusión a la *exterioridad*. Ésta es, por lo demás, la doctrina expresa o tácita que nos enseñan la teoría y la práctica tradicionales del arte. Ellas quisieran asegurarnos que el efecto debe ser concebido generalmente como exterioridad, desde la hora misma en que se reconoce que la obra concreta retiene siempre una virtual excedencia respecto de todo discurso y toda práctica —los que alimenta la eficacia de la obra—, a cuyo través pudiera ser ella desimplicada y desarrollada. *Recepción, evaluación e interpretación* —momentos, éstos de la exterioridad, quizá asumibles bajo la noción de cierta hermenéutica— jamás agotarán el soberano discurso en que la obra, alzada, reposa sobre sí misma, en la pura propiedad de su verdad última, ya sea por la necesaria noche de su comercio con lo sensible, ya sea por la intuición hondísima del secreto mismo de la realidad que ella nos deja entrever. Y en esta perspectiva, en último término, para todo discurso y para toda práctica, el arte y su obra serán siempre opacos detrás del brillo espléndido de su belleza.

Dimensión del efecto: la eficiencia

Ahora bien: si verdaderamente el efecto no puede ser pura interioridad de la obra, y si hace necesaria alusión a la exterioridad, es obvio que declararlo dimensión de aquélla significa abrir a la obra a su afuera y, en general, mudar básicamente de sitio para la consideración de los productos del arte. Así propuesto, el efecto podría ser llamado el umbral de vínculo entre las determinaciones internas —formales, temáticas y expresivas— y las determinaciones externas, es decir, la presunta exterioridad de su experiencia, en que hallamos como instancia sobresaliente la interpretación de la obra. Tal señalamiento debe tender, como es notorio, a una transformación de la supuesta “esencia” de la obra de arte, en la medida en que esta esencia puede ser concebida como una apertura y no como cierre de la obra sobre sí

misma, indiferente a la variación de su recogimiento y desarrollo; es, de la manera que decimos, la negativa a confiar en que ella disponga, solitaria, de la indecible palabra de su verdad, y la afirmación, por tanto, de que esta “verdad” sólo puede ser entendida como la construcción de una experiencia y de su sentido. Ciertamente podemos convenir en que no sólo el efecto es susceptible de ser comprendido universalmente como dato de esa esencia, sino también el espectador, a condición de ser definido como un Espectador fundamental, una suerte de conciencia posible de la verdad de la obra; y convenir a la vez en que toda instancia particular y empírica de espectador o de efecto es, en esta mirada, una aproximación a esa verdad. Sin embargo, la aproximación requiere de un acceso y de un espacio donde se haya posibilitado este acceso. Ello es lo que está confirmado por la *dimensión general del efecto* o, en términos tal vez más adecuados, de la *eficiencia* de la obra. Para el arte europeo tradicional esa dimensión es un medio *decidido* en que se manifiesta la obra, es decir, una dimensión que ya preestablece formalmente las vías de la eficiencia. Pero ésta no es sino la apertura a una exterioridad que no está ni puede estar preestablecida, y, por lo tanto, una tal en que la eficiencia de la obra es llamada a recibir la impronta de eficacias mayores y más vastas, o, para decirlo de otro modo, de ser determinada por las estructuras de la exterioridad a que adviene.⁶² En tal sentido, será más correcto, al referirnos a la dimensión de la eficiencia, indicar que ésta, en lugar de ser una dimensión que pertenece a la interna organización de la obra, es una a la que la obra pertenece como a su ámbito de manifestación, y donde —por primera vez— exhibe su organización, su complejidad formal y temática, expresiva. La dimensión de la eficiencia es, pues, el espacio en que se prepara para manifestarse la obra, para exponerse, en la cual se dispone ésta a su exterioridad, a la posibilidad de su recepción, de su valoración y su exégesis.

Eficiencia y espera de arte

A la eficiencia, como dimensión en que ocurre la predisposición del arte a su exterioridad, responde, desde el lado del espectador, también una preparación, en el sentido de una expectativa, de una espera: la

⁶² Esta observación quiere advertir —como resulta inferible— que el preestablecimiento, la decisión que pende sobre la eficiencia de la obra de arte europeo-tradicional y sobre su espacio de advenimiento no se funda estrictamente en exclusivas virtudes íntimas de la obra, sino en el modo en que la asumen, entretejiéndola en su seno, dichas estructuras.

espera de enfrentar una obra de arte: la *espera de arte*. Por eso, el espectador es, ante todo, un *expectador*. Nuevamente en un sentido real-empírico, sólo el hecho de que cada espectador posible se aproxime a la obra en la espera de hallar en ella, más que una simple cosa indeterminada o destacada por otros índices, una obra, el producto cumplido de un arte, la calidad de lo artístico, la *artisticidad* —si así puede decirse—, permite que no fracase la experiencia del arte como tal. La dimensión de la eficiencia, entonces, es estructuralmente el espacio en que acontece la confirmación de espera semejante, no todavía como la plena realización de la misma, que sólo tiene lugar en la concreción de la obra y del discurso y la práctica que ella desata, sino formalmente, es decir, como confirmado encuentro con una forma que corresponde a algún esquema de nuestra expectativa general de formas de arte.

La eficiencia: espacio de unidad del arte

Consecuentemente, la dimensión de la eficiencia es el lugar adecuado de la aparición de la obra de arte y del acceso de los espectadores a ella, es decir, el *lugar adecuado del encuentro y de la eficiencia conjunta de obra y espectador*. No en cualquier espacio puede advenir una obra artística *como obra y como arte*, sino sólo en aquél que, precisamente, ha sido construido como zona de pertinencia en que se destacan el carácter de arte y el carácter de obra que le son adecuados. Por ello mismo, la exterioridad a que en este espacio se abre la obra le es específica: es esencialmente el espacio de la *cultura*, de los productos, los discursos y las prácticas culturales. En un sentido más preciso, entonces, la dimensión de la eficiencia es un espacio *cultural* de manifestación de la obra artística. No obstante, la estructura de la cultura se asienta, a su vez, en estructuras mayores de la “exterioridad” —y se comprenderá ya que en este nivel la palabra no puede ser sino entrecomillada—, las cuales, en general, pueden ser definidas como la *historicidad* y la *socialidad*. La dimensión de la eficiencia está, pues, históricamente formada y condicionada, y es el espacio de una experiencia y aun —cabría decir en una acepción a discutir en otro lugar, no en este estudio— de una producción social del arte. La obra no podría comparecer sino en la organicidad de un espacio social e histórico total, donde le está reservada una zona precisa de cumplimiento: aunque esta zona puede incluir la denegación del carácter social e histórico de la obra por medio de un discurso y una práctica que quieren

desentenderse de tales determinaciones, como notablemente ocurre con un vastísimo sector (en todo caso, con enorme ventaja, el dominante) de la experiencia del arte europeo a partir del Renacimiento.

Así, la dimensión de la eficiencia es el suelo de unidad de la obra en un amplio sentido: pues lo que aquí se cumple no es sólo la unidad interna de la obra, esto es, la unidad autosuficiente, sino la unidad misma de la obra en su interioridad con la exterioridad de sus efectos posibles, a través de los cuales puede ella ser llamada, justamente, una obra y la criatura de un arte bello. Estructuralmente, entonces, la eficiencia es el espacio socio-histórico de confirmación de la expectativa de arte y de obra, donde se realiza —y esencialmente *puede realizarse*— el arte como obra: es, por eso, también el espacio de unidad del arte en su obra.

La eficiencia como estesia

Para todo el arte europeo que se inaugura con la disolución de la Edad Media, sin embargo, este espacio recibe una determinación precisa, cuya esencia reside en el encubrimiento de la procedencia y del destino —ambos históricos y sociales— de la producción artística. El espacio de la eficiencia se construye en esta época como una zona ajena al devenir de las esferas más generales en que se inserta y, por tanto, como una exterioridad respecto de todo plexo socio-histórico. Sólo en esta *otra* exterioridad puede acceder el arte a la pura interioridad de su obra y reclamar para su experiencia la suspensión de los criterios con que los hombres llevan y traen su vida en la historia y en la sociedad. Pero tal exterioridad —el margen que mencionamos en la primera parte de la investigación, la autonomía, esta interioridad desprendida y solitaria—, tal encubrimiento y denegación no borra simple y enteramente la pertenencia a que obedece el arte. También ella es un modo socio-histórico de ser definida esa pertenencia: el modo de su defectividad. Es a esa suspensión y a la interioridad empírica que motiva —en la que todos los metros son abandonados en favor de aquéllos, presuntos, con los cuales la obra habría de medirse a sí misma— a lo que es dable llamar, en empleo preciso de la palabra, la *condición estética* de la experiencia del arte en su obra. Bajo la condición estética, el espacio de la eficiencia se construye como *dimensión de la estesia*.

Determinaciones de la estesia: naturalidad, transfuncionamiento y distancia

“Estesia” designa, pues una zona y —habría que decir— una atmósfera en y por la cual la obra de arte de que hablamos se separa fundamentalmente de su entorno para tomar el aspecto y la forma de un movimiento concluso que, desarrollándose desde sí, ha venido a reposar en sí mismo y, de este modo, a exhibirse como cosa internamente devenida y cerrada sobre su pura presencia. La presencia de la obra, en cuanto resultado de un movimiento que, en su idealidad, carece de huellas y no tiene más razones que las internas, esta presencia separada y, por separada, plena, elevada y suspendida en el espacio puro de su manifestación, diferenciada de todas las cosas que la rodean y también de los procesos que sólo la rozan periféricamente —protegida como está por dicho espacio—, defrauda esencialmente las exégesis que quisieran ver en ella el producto de una intervención foránea, por inocente que fuese. Si es preciso admitir alguna intervención —esto es, darle cabida al artista en este sistema—, ella cobrará una perfecta coherencia con el resultado, como su vía normal, continuidad de un mismo obrar que se consolida y cumple, justamente, en la obra: acabada.⁶³ Se nos invita, así, a reconocer que la obra comparece en una dimensión que, debido a que aquélla se distingue fundamentalmente de los demás productos humanos, sólo habría de ser entendida como dimensión *natural* y, en cierto modo, como la naturaleza misma. Una experiencia semejante a la que nos promete y da la obra de arte de esta manera determinada la proporcionan sólo algunos señalados fenómenos naturales que provocan la requerida suspensión, por ejemplo, en el sentimiento de una paz profunda o de una poderosa inmensidad.⁶⁴ La obra aparenta tras de sí el continuado

⁶³ A través del genio —según Kant— la naturaleza le da la regla al arte o, de otro modo, el genio obra como la naturaleza. En la época a que pertenece la construcción de la esfera estética, al estatuto del artista corresponde una profunda disociación. Sólo como artista —esto es, como una cierta potencia de realización y de expresión trans-individual— puede él identificarse con su operación: pero sólo con ésta, ya no con la obra finiquitada; como hombre, vive en un orden precario, donde ni siquiera se le reconoce una capacidad de discurso acerca de lo que él mismo ha hecho.

⁶⁴ “Seguir, en el reposo de una tarde veraniega, el perfil de unas montañas en el horizonte, o una rama —ejemplifica Benjamin— que arroja su sombra sobre el que reposa —a eso se llama respirar el aura de esos cerros, de esta rama.” (Esta traducción y la de la nota siguiente, ambas de pasajes del ensayo de Benjamin, son nuestras.) La idea de una “respiración” como nota peculiar de la estesia será invocada por nosotros en breve. El término benjaminiano “aura” enfatiza el mismo contexto de sentido: “aura” es brisa, suave viento: su cualidad primaria es, pues, atmosférica. En la mención que hacemos arriba de la paz y la inmensidad, asociamos implícitamente esta cualidad

progreso de un devenir natural, que ha llegado a consumarse en su presencia. Y precisamente en *la apariencia de naturalidad* funda esta obra su exterioridad respecto de toda inserción histórica y social y, por lo tanto, la pureza de su interioridad; la estesia es esa suerte de naturaleza repetida en que se presenta la obra, a la vez, como obra y como acontecimiento de la naturaleza.

La apariencia de naturalidad que caracteriza a esta obra revela en la estesia un notable poder, que acaso podría ser llamado, sin mucha cautela, hipnótico. En verdad, como su nombre sugiere, la estesia ejerce una principal influencia sobre los sentidos —o mejor, quizá, sobre la determinación del sistema sensorial del ser humano⁶⁵—, si se admite que es ésta la vía específica de consecución de la experiencia de la obra de arte como naturaleza. El poder indicado —que es, en su base, poder de la estesia, pero que se traspasa fácilmente a la obra misma, en cuanto ésta tiene en esa zona su lugar adecuado— es potencia de fascinación. En la vigencia de este poder, más que en otros lados del fenómeno, es dable advertir la índole atmosférica de la estesia: más bien que percibirse de aquél —permítasenos el término—, se lo respira. Tal “respiración”, como ingreso en la zona estética, es condición elemental de la experiencia de esta obra. Al ingresar allí, deponemos las urgencias del minuto y simplemente nos abrimos a la presentación del arte en su obra. Esta aliviada entrega ocurre por primera vez en la determinación de los sentidos. Si éstos traían desde su esfera habitual de ejercicio el rasgo básico de ser una facultad aprehensiva, esto es, *apropiadora*, el fracaso inicial de una *percepción* —postergada por las condiciones del ingreso— acarrea consigo la necesaria renuncia a una apropiación y, en consecuencia, el reconocimiento de una dignidad especial de la cosa

suspensiva a los fenómenos consabidos y fundamentales de la estética: lo bello y lo sublime.

⁶⁵ Una determinación que es esencialmente histórica (Benjamin, en la secuela de Marx, tenía claro este punto), y que fija un régimen general y dominante de la operación y funcionamiento sensoriales. Al régimen dentro del cual la condición estética de la sensibilidad hace la diferencia lo caracterizamos, poco más abajo, apelando al tema de apropiación, que tiene su pleno cumplimiento en el *concepto*. En el contexto de la condición apropiativa, que define, en general, el proyecto del conocimiento, la sensibilidad está aquejada siempre por una insuficiencia, que reclama la labor determinante del entendimiento. En el contexto de la condición estética, en cambio, el evento de la sensibilidad está señalado por una riqueza que esa labor jamás agota. (A propósito de todo esto, cf., especialmente, la doctrina estética de Kant y, en particular, su tesis acerca del “libre juego” de las facultades de conocimiento en la reflexión estética.)

que comparece en el espacio estésico. Por esta dignidad muestra la obra que la simple apropiación perceptual no incluye su penetración ni su consumo; muy al contrario, ante un comportamiento semejante, ella permanecerá indiferente dentro de la clausura de la estesia, celosa de su misterio. En este momento, pues, se le impone al que ingresa la forzosidad de cierta práctica, que consiste fundamentalmente en la conquista de una pasividad o, más bien, de una actividad sutil (la llamada “contemplación”), ajena al régimen de la apropiación perceptual, la cual permite a la obra manifestarse a partir de sí misma y comunicar, así, su contenido precioso. De esta manera, la estesia provoca lo que podríamos denominar un “*transfuncionamiento*” de los sentidos que, de instrumentos de apropiación, deben convertirse sustancialmente en lugar de *apertura*, puro acceso: son ellos los que se dejan determinar por la cosa estésica, y no ésta lo que ellos determinan. La percepción es interiorizada, los sentidos se espiritualizan y se ofrecen como lugar adecuado de manifestación de la subjetividad.

Si en la estesia es la obra la que condiciona nuestra aproximación sensorial a ella, dicha aproximación no podrá ser nunca, en rigor, un acercamiento. Tal como, para ser asumida, la intervención del artista en la presencia de la obra debe alcanzar el nivel de su idealidad, también el espectador requiere de una idealización que haga de él el desasido sujeto de esta experiencia. Por eso, la característica esencial de la estesia tal vez pueda ser descrita como la preservación de una *distancia* radical —o como esta misma distancia—, sólo en cuyo medio se hace posible la experiencia del arte, y tras la cual siempre se reserva la obra. Su contemplación supone necesariamente tal distancia, y en virtud de ella también se privatiza: la disolución de lazos con el mundo socio-histórico que la estesia demanda del espectador implica asimismo una desvinculación con su propia índole de hombre real y, de este modo, con los demás hombres. La distancia en que habita la obra, entonces, la separa de toda propagación masiva, para no hablar de una posible popularidad. En otras palabras, la exposición no hace la esencia de esta obra; en su lugar, rige su culto.⁶⁶

⁶⁶ También ha sido Benjamin quien ha formulado esta importante oposición: “La recepción de obras de arte acaece con variados acentos, entre los cuales se destacan dos polares. Uno de estos acentos reside en el valor de culto, el otro en el valor de exhibición de la obra de arte. La producción artística comienza con configuraciones que están al servicio del culto. Acerca de estas configuraciones es más importante, como ha de

Estesia y obra: unicidad, autenticidad y tradición

Pero por cierto, para llevar esa característica, la estesia debe estar configurada como común desembocadura de unos factores básicos, legibles en las cualidades fundamentales que destacan realmente a la obra. El sistema de esta confluencia acaso puede ser abordado poniendo en foco la presencia única y unitaria de la obra. Ésta es obra por su *unicidad*, es decir, por el rasgo de lo irrepetible que la marca. Claro es que esta unicidad no basta para satisfacer de suyo la formación de la estesia: ella es, ante todo, el hecho físico de la puntualidad espacio-temporal de dicha cosa. Pero, sin duda, proporciona el fundamento para la significación espiritual que la obra adopta apenas traspasado el umbral de este dato concreto. En la puntualidad irrepetible de la obra se revela, a la vez que este rasgo inmediato, su *autenticidad*, concebida a partir de dos notas afluentes: lo genuino del objeto, es decir, su valor de único en cuanto original, y, por esto mismo, su procedencia que hunde raíz en el esfuerzo productivo del autor. La autenticidad es a un tiempo genuinidad y autoría. Sobre esta autenticidad se funda la única historia a que puede estar sujeta la obra, a saber, sobre el supuesto de la continuidad material (físico-química) del producto, la historia privada de la obra, lo que podríamos llamar su biografía. Más allá de esta historia particular, la obra no se inscribe en los procesos generales de la historia social o, mejor dicho, lo hace sólo de un modo absolutamente mediatizado, en que siempre se resguarda como fuente última la posibilidad de un acceso *puro* al producto. A ese modo, como nexo más amplio a que puede pertenecer adecuadamente la obra, rigurosamente lo denominamos *tradición*, la cual está encargada, por lo que concierne a aquélla, de preservar su autenticidad. En tal sentido, la tradición cultural que tiene lugar aquí es el persistido *culto* de esa autenticidad, y, más vastamente, la construcción de la estesia puede ser entendida como preservación y custodia de la autenticidad; (en la estesia trabajan concienzudamente el curador, el restaurador y el perito). Sustentada en su propia historia y refrendada, además, por la pertenencia a la tradición, la obra queda definida esencialmente por su carácter autoritario: en la estesia, la obra de arte es autoridad, como inacercable presencia y plenitud, y derivadamente, también, emblema de autoridad.

admitirse, que estén presentes, más bien que sean vistas [...] El valor de culto como tal parece presionar hoy, precisamente, a mantener la obra de arte en lo oculto...”

Volvamos a lo nuestro después de este largo análisis.

El *ready-made* y la estesia

Es, pues, el conjunto de la dimensión caracterizada —la estesia— lo que creemos tocado y penetrado hasta su núcleo por la actividad duchampiana que se consigna en los *ready-mades*. Tal vez ahora se hace menos vaga la indicación que hicimos páginas más atrás, que hablaba de la atribución de un índice cero al efecto del *ready-made* y, por tanto, de la ocurrencia en éste de un efecto estético cero.⁶⁷ Si el efecto fuese sólo el arbitrio y la mudanza interminable de encuentros y recepciones particulares a que puede dar lugar un producto artístico, la terminología que empleábamos en ese paso tendría que carecer de mayores alcances; sería, en fin, una confusa vara para medir el problema que nos interesaba. Pero, en la medida en que el efecto pide y forma un espacio adecuado donde proponerse y desenvolverse, la interrupción del efecto estético en que consiste el efecto del *ready-made* es, en su base, la *destrucción* de dicho espacio: es decir, del espacio que históricamente —para el arte de los quinientos años y más que median entre el término del medioevo y el comienzo de este siglo— había valido como pertinencia del efecto de la obra de arte su pureza naturiforme y subjetiva. Entendemos, por lo mismo, que aquí se verifica notablemente la sentencia duchampiana sobre la cisión, es decir, ese modo peculiarísimo que adopta la ruptura propia del arte moderno en el trabajo de Duchamp. Pero el carácter revestido aquí por la cisión no es de ninguna manera simple. Es cierto que “cisión” significa, en este contexto, la disolución de la estesia; no obstante, esta disolución puede ser entendida diversos modos. Ya la continuación del texto de Duchamp que hemos venido citando insinúa uno de estos modos; el de la contraposición:

Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los *ready-made*, imaginé un “*ready-made recíproco*” (*reciprocal ready-made*): ¡servirse de un Rembrandt como tabla de planchar!

A este pasaje, sin embargo, es preciso añadir el resto del artículo, que incorpora las notas de una oposición más moderada, por más

⁶⁷ Véase, *supra*, p. 58?

problemática; la alusión final, en disfraz de *boutade*, caracteriza bien el estatuto deletéreo de la cuestión:

Muy pronto me di cuenta del peligro que podía haber en recurrir sin discriminación a esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a un pequeño número cada año. Advertí, en esa época, que, para el espectador más que para el artista, el arte es una droga que provoca acostumbramiento, y quise proteger mis *ready-made* contra una contaminación de este género.

Otro aspecto del *ready-made* es que no tiene nada de único [...] la réplica de un *ready-made* transite el mismo mensaje: de hecho, casi todos los *-ready-mades* hoy existentes no son originales en el sentido heredado del término.

Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco puesto que los tubos de pintura utilizados por el artista son productos manufacturados y ya hechos (*ready-made*), debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de ensamblaje.

Con vista al significado de la cisión provocada por los *ready-mades* estos párrafos dejan entender dos cosas principales: 1º que hay una oposición clara y directa entre los *ready-mades* y las “obras de arte”. No parece necesario insistir en este punto por medio de un comentario de ejemplares: la contradicción no sólo es clara, sino además querida y buscada con énfasis, y hasta hiperbólicamente, en proximidad a las acciones del movimiento dadá, como ocurre en el *ready-made* L.H.O.O.Q. de 1921.⁶⁸ Sin embargo, la mención del *ready-made* “recíproco” en el pasaje citado sugiere que la claridad no desmiente que la base de la oposición esté constituida completamente. La

⁶⁸ Reproducción en colores de la *Gioconda*, visitada por precarios bigotes y barba dibujados a lápiz. La fecha y el lugar de gestación, y la vinculación que unía en la época a Duchamp y los dadaístas en París sugieren la estrecha afinidad. La inscripción bajo la efigie —leídas en francés las iniciales— revela un misterio erótico del ambiguo personaje representado: “elle a chaud au cul”. La intervención de la efigie alude, probablemente, a una identificación de Leonardo con su modelo, que, a su vez, ha de estar vinculada con el gesto de travestismo por el cual Duchamp —en la misma época— construye su *alter ego*, Rose Sélavy, cuya fotografía tomada por Man Ray la muestra dotada de una sonrisa sutil y enigmática. Bajo el juego de relaciones que se establece de esta manera adivinamos una identificación de Duchamp con Leonardo, que permea su obra.

reciprocidad de este *ready-made* consiste evidentemente en un doble aserto: tal como el cuadro de Rembrandt puede valer, elegido, como *ready-made*, así también una burda tabla de planchar puede ser cogida en contemplación como obra de arte.⁶⁹ Esta oposición —la “antinomía fundamental”— es, pues, más que el estático enfrentamiento de dos extremos, un *movimiento* que va del uno al otro y, por tanto, dos movimientos: el *ready-made* recíproco surge en el *cruce* entre ambos, como ambivalente atadura de ambos.⁷⁰ 2º Que, no siendo simple la oposición entre el *ready-made* y el arte, sino el nexo de un doble movimiento, en dos direcciones distintas, el *ready-made* permanecerá como tal en tanto se asegure la continuidad del movimiento y la persistencia de los sentidos opuestos. A esto se refería Duchamp por medio de ciertas alusiones médico-nosológicas (la drogadicción en que consiste el arte y la contaminación con tal enfermedad que podría inficionar a los *ready-mades*): la proliferación de *ready-mades* diversos puede ocasionar una pérdida de la capacidad de discriminación entre el mero objeto y la obra de arte, sin la cual se hace impensable e impracticable el *ready-made*.⁷¹

En cuanto disolución de la estesia, la cisión que provoca el *ready-made* plantea la diferenciación entre el arte y lo elegido, y sólo de este modo, manteniéndose separados en su sentido ambos extremos — inutilidad y utilidad pueden ser nombres convenientes para ellos, en primeras etapas del análisis—, cabe que se constituya la necesaria oscilación que, como vemos, tipifica al *ready-made*, a fin de que lo elegido-indiferente quede investido de la apariencia de arte y que este arte aparente se defraude a sí mismo en la indiferencia. La oposición en que se sustenta el *ready-made*, y la disolución de la estesia que aquélla posibilita y éste cumple, no se resuelven, por lo tanto, en un atentado

⁶⁹ El último párrafo lo dice con cierta alegría de lo grotesco: toda obra de arte es, de un modo u otro, observable como *ready-made*.

⁷⁰ Una anotación más sobre este caso: el acento parece estar puesto en el problema de la utilidad. Así como en éste y en los demás *ready-mades*, un objeto vulgar es susceptible de contemplación —en el contexto de un radical desuso—, la obra de arte, que nos hemos habituado a experimentar de acuerdo a una tenaz inutilidad, puede ser extraída de su condición lejana y solemne, y puesta al servicio de una urgencia cotidiana. Si aquí pudiese faltarle al *ready-made* un nombre inscrito, es porque el nombre le está dado en el continuo acto del “servirse de”.

⁷¹ En cambio, la proliferación de los *mismos ready-mades* —según el penúltimo párrafo— insiste en esa capacidad de discriminación: a diferencia de la unicidad de la obra de arte, el *ready-made* se muestra como elemento de serie reproducible al infinito.

externo, a la manera de las violaciones dadá —emparentadas hondamente, acaso, con la cuchillada que rasga la tela, el golpe de martillo que fragmenta el mármol o la bomba en el museo, es decir, con el vasto legado de la iconoclastía—, sino en la *corrosión interna del sentido de la estesia*. Para ello el *ready-made* debe resumirse enteramente en el efecto, de modo que haga valer ante el espectador su carácter aparente. Este efecto es, por eso, desconcertante y —sería posible añadir— desconcertado: el efecto carece acá de un adecuado medio, puesto que Duchamp ha intervenido para suscitar una *inadecuación* del espacio de su ejercicio, por medio de la implantación en el presunto medio estésico de una falsa “obra”. De este modo, es un efecto *impertinente*: pertenece a *otro* orden de aquél que nuestra expectativa consentía en atribuirle. Entre dos órdenes, pues, se inserta el *ready-made*, pero no está ni en uno ni en otro, ni en la artisticidad de la obra ni en la cotidianidad del objeto. Así, a la pregunta: ¿qué lazo se establece entre los órdenes?, no se podría verdaderamente responder, debido a que ninguno los dos es real, negados en su asomo, defraudado el primero, imposible de ser indicado el segundo, y sólo el trance de ambigüedad en que se sostiene y oscila el *ready-made* puede configurar el sistema de un cierto ámbito.⁷² Es a este *ámbito indeciso e indecible* —constituido por el cruce de los dos movimientos que conducen a dos espacios opuestos— al que Duchamp

⁷² Ciertamente, hay diseñada, en un pasaje del texto de Duchamp sobre los *ready-mades*, la aparente noción de un segundo orden hacia el cual se desvía el efecto mencionado, y que reduplica el problema de los dos órdenes: “La frase breve que, en la ocasión, inscribía sobre el *ready-made* [...], en lugar de describir el objeto tal como habría hecho un título, estaba destinada a llevar el espíritu hacia otras regiones más verbales.” ¿Qué son estas “regiones más verbales”? Sin perjuicio de una mejor determinación de este giro de Duchamp, parece claro que aquí se habla de dos órdenes: no ahora la estesia y la cotidianidad, sino el orden de la *imagen*, que, por el tratamiento duchampiano encarnado en la elección de indiferencia, desmiente su posible índole estética —la autonomía de la bella imagen—, y el de la *palabra*, que, aportando una suerte de segundo impulso a la imagen una vez rarificada, desplaza su recepción sensorial hacia el plano de un cierto juego semántico. Pero el *ready-made* no subsiste en ninguno de estos dos planos exclusivamente, sino —también en este caso— en el espacio de desplazamiento o, más bien, de vacua oscilación en que se mantiene, *entre la imagen y la palabra*. El concepto de este “vacío” intermediario —que hemos llamado tentativamente lo “imaginal”— es, por lo demás, ineludible en el examen de la obra de Duchamp: su producto más célebre, el *Gran Vidrio*, está fundado sobre aquél, esto es, sobre la transversal que cruza ambiguamente entre lo que esa obra nos propone como imagen y su discurso acompañante, contenido en la dispersión de dos *boîtes*.

se refiere bajo el nombre de *anestesia*. Entendido así, dicho ámbito no es más que virtual, en cuanto está generado por el doble movimiento:

Formulemos brevemente tres aspectos fundamentales que forman el contenido de esta anulación, de manera que, en anticipo de mayores precisiones, podamos manejar ya unas ciertas notas de definición del *ready-made* sobre el supuesto de lo examinado.

Artificialidad versus Naturalidad

1. La estesia se determina como suspensión de los criterios del medio histórico-social en que inmediatamente debe encontrar su sede real el arte y, del mismo modo, como construcción de una esfera autónoma —destacada como interioridad ante la exterioridad a que queda así remitido dicho medio—, la cual cobra el rasgo de la naturalidad. La suspensión atañe, ante todo, a los criterios de la vida cotidiana y, específicamente, a la sensorialidad que en ésta se desenvuelve. Si la estesia es, en principio una suspensión, está, entonces, precedida asimismo por una cierta “anestesia”, que interrumpe el curso habitual de la sensorialidad externa del ser humano. Sin embargo, esta interrupción encuentra su verdad en el transfuncionamiento antes señalado, es decir, en la interiorización de la sensibilidad, que la convierte en el lugar adecuado para un ejercicio y una manifestación de la subjetividad; tal “anestesia” no es sino un lapso de suspensión —no una suspensión sostenida—, que posibilita, en rigor, la potenciación de la sensibilidad: en virtud de ella, la experiencia meramente perceptiva resulta espiritualizada. Así, esta “anestesia” es el modo, la ocasión y la vía inmediata de establecimiento de la estesia, donde tales caracteres adquieren su volumen. En el *ready-made* advertimos un proceso similar —nos atreveríamos a decir: formalmente idéntico— al esbozado. El *ready-made* provoca en torno a sí mismo un espacio peculiar, tal como la obra de arte tradicional se muestra circundada por un espacio en que ella puede desplegar su eficiencia. No obstante, aun cuando también tal espacio se constituye por una suspensión, ésta no concierne ahora a los metros de la cotidianidad, sino a los que contribuyen a la formación y sustento de la esfera autónoma del arte. Por eso, no resulta construida una esfera, sino, precisamente, destruida. A causa de esta destrucción, si el espacio corrompido por lo que en él se presenta recibía antes la impronta de la naturalidad —y su ocupante hacía además de ser la criatura de un advenimiento natural— ahora, sometido a su destrucción, sólo podrá aparecer en la forma forzosa de la *artificialidad*.

Objetividad versus subjetividad

2. La artificialidad define a la anestesia, pues, como dimensión de eficiencia del *ready-made*. En este sentido, la anestesia duchampiana es el perfecto reverso de la estesia, su inversión y —también podríamos aventurar— su sobredeterminación.⁷³ Así, ella define, a la vez, el estatuto de la cosa que en ella se manifiesta. Del mismo modo como la anestesia, en cuanto proceso, implica la interrupción de la estesia, la artificialidad significa la interrupción de la naturalidad. No queremos sugerir con esto que se abra un paréntesis en el elemento de la naturaleza, paréntesis cerrado como clausurada zona del artificio puro. Lo que aquí acontece consiste en que *se interrumpe toda posible remisión a una naturalidad de origen*. La cosa anestésica no puede ser fundada en su ser sobre la procedencia a partir de una naturalidad, a saber, el espíritu humano (*Gemüt, Geist*), que después de todo se *expresa* en el ente estésico. La interrupción de la “vuelta a la naturaleza” —de la legitimación, si se quiere, que concede el retorno al origen— se revela, por lo que toca al fondo de la estésica (y de la estética), como la imposible remisión a la subjetividad. La cosa que se inscribe en la anestesia es ciertamente un objeto, pero ya no como un *ob-jectum*, arrojado allí ante la unidad de la conciencia, la cual constitutivamente *puede* hacerse cargo de él, aunque explícitamente no lo haga, sino como un objeto liberado y desprendido de su dominio y control por el sujeto. El *ready-made* (se) abre (a) una *objetividad absoluta*, de la cual ha sido despachada toda instancia subjetiva.⁷⁴ Es obvio que a este nivel ya el nombre mismo de objetividad empieza a desmentirse y pide revisión y reemplazo.

Ocurrencia versus historicidad

3. En la anestesia, el objeto se desliga de todo control por la subjetividad y, fundamentalmente, de toda procedencia desde ella: *no tiene autor* —¿quién es el autor de *Fresh Widow*, el hábil carpintero o

⁷³ En cierto modo, el *ready-made* reafirma lo estésico de la estesia y, por esa doble afirmación —revés de dialéctica que, como veremos, hace el núcleo de lo que Duchamp llama el “ironismo de afirmación”— produce su contrario.

⁷⁴ A partir de esta determinación, el *ready-made* también permite vislumbrar el sentido de la creciente intervención del mundo de los “objetos” en la práctica actual del arte, e incluso la condición de tales objetos.

Duchamp, quién el autor de *Apolinère enameled*,⁷⁵ el publicista o su rectificador?—, y del mismo modo no es posible asignarles genuinidad —¿qué hay de genuino en una reproducción de la *Monna Lisa* ligeramente retocada o en una ampolla de vidrio supuestamente repleta con 50 cc de *Air de Paris*?—. En el caso de los productos de serie, ¿podríamos ya, si todavía porfiásemos en la rebusca de un autor, llamar así al programa industrial que los pone en existencia, ya que no al fingido artista que sólo los elige y a veces los ensambla sin que participe su mano? La mano, que para las criaturas de las artes plásticas marcaba la autoría de un modo material e inmediato y, también inmediateamente, su raigambre espiritual —en la firma, la grafía y la pincelada personal, por ejemplo, del pintor— está aquí por completo ausente, y sólo hallamos un espíritu suelto, un *esprit*, un ingenio abierto, una *ocurrencia*. Pero esta ocurrencia es, más que el arbitrario acaecer de una subjetividad particular —complacida en la dislocación de los entes en el mundo o en el hallazgo de un oculto sentido de sus estados—, el modo mismo de la subsistencia temporal de los *ready-mades*, su ocurrir. Por ello, en disputa con los productos estésicos, habrá que decir que el *ready-made carece de historia*, si por tal entendemos el concepto heredado que encierra la palabra; el *ready-made* carece de tradición y, sobre todo, de tradibilidad. En fin, liberado a la pura ocurrencia, y no remisible a la unidad de una tradición ni a la dignidad de una creación, proliferante (no único), pierde definitivamente, junto a la determinación de lo auténtico, el carácter de la autoridad.

3. Encontrar, elegir

Pero ¿habremos alcanzado ya la especificidad de los *ready-mades*? ¿No existen acaso otros lados del problema? ¿No será preciso, más bien, tomar un nuevo punto de vista, nuevas confrontaciones que amplíen la mirada sobre estos productos? Trataremos de fijar ahora una nueva orientación, que permita complementar el análisis general que hemos realizado hasta ahora y avanzar hacia su concreción.

Preeminencia del objeto en el arte moderno

⁷⁵ Aviso propagandístico del esmalte “Sapolin” (*Sapolin enamel*), cuyo nombre intervino Duchamp para convertirlo en una alusión a Apollinaire.

Ya al comienzo señalábamos que los *ready-mades* marcan una intensa preocupación —y ya sabemos que se trata de una inversa preocupación y de una inversa intensidad, la de la indiferencia— por el *objeto*: el objeto técnico, artesanal, manufacturado o industrial. Esta atención no es privativa de Duchamp ni de sus *ready-mades*.

Poco antes, en el terreno inmediato de la representación pictórica, se había manifestado ella con poderoso énfasis al hilo del desarrollo del cubismo. Y después, por medio de la actividad dadá —fuertemente influida por Duchamp—, una obsesión similar hubo de tomar cuerpo. Esta obsesión se convirtió finalmente en programa —provisto de definiciones explícitas y particulares— con el surrealismo de la década del treinta. El programa se entendió íntimamente relacionado con las hazañas de Duchamp y, en cierto modo, éstas fueron vistas como una expresión precursora de lo que más tarde tomaría figura precisa y sentido total con los objetos surrealistas.⁷⁶ Esto, por lo demás, tenía su buena parte de verdad, por lo menos en la dirección inversa, es decir, en vista de la provocación que significó Duchamp para este género de manifestaciones surrealistas. La influencia, en fin, se prolongó, dejando una vasta progenie y no sólo en el campo del surrealismo, sino también en la producción que con la década del cincuenta empezó a marcar el predominio de los experimentos norteamericanos en el panorama mundial.⁷⁷ Aquí nos ocupará especialmente la cuestión de la afinidad o divergencia que pueda haber entre los *ready-mades* y los objetos

⁷⁶ “Es importante hacer constar la considerable aportación de Marcel Duchamp en la elaboración del objeto surrealista”, advertía Breton en su texto “Situación surrealista del objeto / Situación del objeto surrealista” (1935), “Debo insistir en la gran influencia ejercida en este sentido por los «ready-mades» (objetos fabricados que, al ser elegidos por el artista, quedan elevados a la dignidad de objetos de arte), mediante los cuales Duchamp se expresa casi exclusivamente a partir de 1914.” (En: André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Guadarrama, 1969, p. 306.) Cf. también “Phare de la Mariée” (1934), en: A. B., *Le Surréalisme et la Peinture*, París: Gallimard, 1965, p. 87 s..

⁷⁷ Podríamos decir algo más todavía: en el sentido de la mayor productividad y fuerza de la actividad artística, el predominio del arte norteamericano coincide con la influencia de Duchamp, más que de ningún otro gran artista en la época, sobre la totalidad del arte de la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de cuyas tendencias, formas y “géneros” encuentran, regularmente, en Duchamp a su iniciador ejemplar (*pop art*, *op art*, arte cinético, *happening* y *performance*, *body art*, instalación y, desde luego, la impronta abarcadora del arte conceptual, entre otras denominaciones que podrían ser citadas aquí). Que se dé esa coincidencia no debe sorprendernos, si pensamos que Duchamp ligó conscientemente su actividad a sus estancias en Estados Unidos, que, por lo demás, fue su patria electiva al cabo de la Segunda Guerra Mundial.

surrealistas, en la medida en que se ha solidado —y aun hoy ocurre a veces esto— trazar una identidad entre ambos, promovida, además, por la inmensa vigencia que tuvo el surrealismo por más de veinte o treinta años. Éste será, pues, el punto de mira que gobierne los siguientes pasos del examen.

El concepto de una metamorfosis poética

La mayoría de las descripciones e interpretaciones al uso acerca de los *ready-mades* tienden a ver en ellos algo parecido a lo que indicábamos al iniciar nuestro análisis, esto es, una determinada transfiguración de los objetos cotidianos o vulgares —sea que se nos presenten en su mudo aislamiento, sea que aparezcan ensamblados—, que libera desde ellos, por el *choix* duchampiano, una cierta virtud oculta que se les atribuye. Hemos indagado la validez de esta exégesis, primeramente, en el sentido de una posible transfiguración estético-formal relativa a la *imagen*, y nos ha parecido necesario rechazar la idea de que en los *ready-mades* se revele o establezca una virtud de esa índole. Pero tal vez ello no ha sido demostrado aún con la debida suficiencia, y lo decimos sobre todo, en abundancia del argumento, porque el sentido estético-formal no es el único que puede adoptar una semejante metamorfosis *artística*, la del objeto cotidiano en objeto de arte, en objeto que existe en la esfera de una experiencia artística, desde la cual acaso el mundo mismo sea interpretable como arte. Esto se ha hecho especialmente notorio a partir de la práctica de cierto arte moderno, vastísima, que, muchas veces en abierta discordia con preceptivas formales de la tradición, ha propagado la especie de una totalización de la experiencia humana como arte, una identidad del arte y la vida. La sustancia de esta identidad —puesto que, por ejemplo, en las artes visuales ha sido en gran medida concienzudamente destrozado el viejo fundamento estético-formal, que, más que posibilitarla, la obstaculizaba— tiende a ser concebida y aun experimentada universalmente como sustancia *poética*.⁷⁸ Si en Duchamp suele verse a uno de los propiciadores de tal

⁷⁸ Ambas tesis amalgamadas —el arte como devenir-mundo del mundo y la esencial poeticidad del arte— son de clara procedencia romántica; transmitidas por hombres y prácticas de muy diversa índole provienen para el arte moderno, más precisamente, de la inaclarada relación en que se mantuvo éste con el romanticismo. Para un notable análisis de la poeticidad del arte —“pues lo genuinamente poético en el arte es precisamente lo que llamábamos el ideal”—, un análisis que, por lo demás, puede

empeño, más imperioso se hace averiguar hasta qué punto puede comprometer la especificidad de su producción esta segunda posibilidad de arte.

¿Elección es extracción?

Las interpretaciones a que aludimos han tenido mayormente su origen en los círculos surrealistas,⁷⁹ y en general asocian al *ready-made* con los objetos que tipificaron la segunda gran etapa de ese movimiento, la de los años treinta. Así es como coinciden ellas al insistir en el hecho de que el *ready-made* se constituye por el acto de *extraer* un objeto determinado de sus nexos ordinarios —su plexo de significatividad normal—, y que, desgajado tal objeto de su primitivo contexto, implantado en otro que le es básicamente extraño (se piensa, a manera sitio ejemplar, en el museo), es puesto ante una mirada sobre la que se hace fuerza para que renueve radicalmente la óptica en que lo recoge. La elección extractiva opera como un *revelador* de la virtualidad artística, poética, que como secreta reserva vive en las cosas más banales (y en ellas, singularmente, puesto que no pertenecen esencialmente a la dimensión de la estesia). En este sentido el *ready-made* habría precursado con admirable alcance al objeto surrealista y, en especial, al *objet-trouvé*, que precisamente forma el núcleo de ese género. A través del significado de la extracción, *trouver* se toma pues, aquí, como sinónimo de *choisir*. Alguien querría ver en esto, de inmediato, una clara inconsecuencia. ¿Cuál ecuación se podrá establecer entre dos actividades que parecen tan dispares como la del vagaroso *toparse* con las cosas, para el cual éstas no son sino, inicialmente, un inopinado asalto, y —se dirá— la *búsqueda* juiciosa, y tenaz, acaso, de una cosa que ha de ser señalada por el prurito de la indiferencia? Pero quizá no sea preciso aún detenerse en divergencias terminológicas, y ni siquiera conceptuales, pues nada impediría, en principio, que los actos mismos fueran estructuralmente semejantes, a despecho de la disparidad de asociaciones que nos evocan sus nombres. En apoyo de esto, dígase que también los objetos surrealistas, al igual que los *ready-mades*, están regidos por una preceptiva definida. No cabe engañarse, por eso, acerca de la apelación de “hallados” que ellos tienen, porque, en todo caso, es

contribuir indirectamente a la elucidación de ese vínculo, cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frohmann [Holzboog], 1964), v. I, pp. 222-240.

⁷⁹ El primer texto en que se bosqueja una concepción completa de Duchamp y, dentro de ella, de los *ready-mades*, es el citado “Phare de *la Mariée*”, de Breton.

precisamente el *hallazgo* lo que expone acá una textura de significaciones normativas y no, de ningún modo, el puro caos de la casualidad abstracta. Es, entonces, en vista de las preceptivas que debemos examinar si hay una afinidad entre ambos géneros. Veamos más de cerca la cuestión de los *objets trouvés*.

El *objet trouvé*, un *collage* tridimensional

En términos muy amplios, los objetos surrealistas son combinaciones tridimensionales de cosas heterogéneas —un paraguas, una rueda y una escala, un inútil engranaje; un maniquí decapitado, un guante, una carta y una copa—, que han sido halladas al asilo de un azar propicio, y que despiertan una cierta sensación poética de misterio apenas develado. Como combinaciones, pertenecen a la clase de los ensamblajes, pero, en orden a las confrontaciones que nos interesa promover a fin de aclarar más el estatuto de los *ready-mades*, no se perpetrará demasiada violencia si los llamamos provisoriamente *collages*: tridimensionales. Por lo menos dos motivos generales podrían justificar esta aseveración, que vincula no sin alguna arbitrariedad al surrealismo con el desarrollo del cubismo: la insistencia en el objeto, por una parte, y, por otra, la introducción de una más o menos bruta inmediatez de las cosas en la actividad artística. Puesto que se ha planteado el vínculo, indagemos qué distingue fundamentalmente a ambas producciones, para discernir desde allí el principio que gobierna a los *objets trouvés*.

El *collage* cubista

La tridimensionalidad de los objetos surrealistas es, sin duda, obvio factor de diferenciación, desde que los *collages* que nos exhibe el cubismo son siempre bidimensionales. Pero algo más que esta distinción externa se comunica justamente a través de ella. Los *collages* cubistas son bidimensionales, pero, por eso mismo, muestran estar *condicionados* por el formato bidimensional del *cuadro*, al cual se subordinan. Precisamente esta bidimensionalidad condicionante hace que a la base de los *collages* cubistas deba haber por fuerza unas consideraciones y requisitos de orden plástico: tales exigencias, como veremos, están ausentes del *objet trouvé*, y ya hemos dicho que ni rozan al *ready-made*. Hablando con un poco más de rigor, los *collages* cubistas obedecen a una estética de la forma, cuyo sentido primordial se halla en los procesos internos de su análisis y de su síntesis; el portador de tal

forma es el objeto como modelo fundamental. En enfoque histórico, además, el surgimiento de la técnica del *collage* se debió —dentro de la evolución particular del cubismo— a la demanda de un restablecimiento de vínculos con la realidad, renovado; en ese momento mismo, alcanzado un *maximum* de ambigüedad formal, oscilaba el llamado “cubismo analítico” (hacia 1911), por una parte, entre la recensión de las características real-habituales del objeto, aunque empujadas hasta su última aptitud de integración y reconocimiento, y, por otra parte, la definitiva ruptura con el modelo y su orden normal de manifestación, en la vía de una abstracción total. Este fue el camino que tomó, como se recordará, la obra de Robert Delaunay. La inserción en las obras cubistas de la época de fragmentos de realidad (desgarros de periódico, papeles cotidianos) recuperaba consecuentemente cierto vínculo con ésa. La recuperación ocurrió, sin duda, de un modo quebradizo y esporádico, delgado como la hoja rota que los cubistas encolaban en sus lienzos, pues debía someterse a la vez al principio de la autonomía del cuadro en cuanto realidad original y separada. Pero permitió, aún, la vigencia de remisiones ocasionales y, en general, de un haz de referencias vago, pero estable. La elección del *signo* de la realidad —del urgente discurso que la registra en el periódico— tenía precisamente este sentido. Y el mismo es asignable a las utilizaciones —desde 1912, con vista a una etapa de conciliaciones positivas que se conoce con el nombre de “cubismo sintético” — de materias torpes o no elaboradas en las telas: arena, rajones de saco, etc.

Diferencia entre *collage* cubista y *objet trouvé*

Lo que hemos llamado, por comodidad de enfrentamiento, *collage* surrealista es, si se quiere, más o menos el contrario del *collage* cubista. No se trata en él de llevar a cabo un propósito de recuperación de lo real por temor a crecientes abstracciones. Su destino no es, evidentemente, la abstracción, pero sí una determinada ruptura con la cotidianidad, a la que algunos cubistas exasperadamente analíticos buscaban retornar, y a cuyo orden pertenece el objeto analizado como puro modelo externo, como motivo. No la abstracción, no el refugio en la autosuficiencia formal, sino una concreción todavía más vigorosa y abigarrada era lo que perseguía la manipulación surrealista del objeto. Su *collage* también vuelve, pero no a la realidad común —en un regreso que, finalmente, siempre es mediado—, sino *sobre* ella, abriéndola con violencia como cantera interminable de explotación, mina de raras

piedras, para un ensanchamiento creador de la experiencia humana. La realidad común es, para el credo surrealista, disponibilidad y vena riquísima de evento poético. Por eso, recurre más inmediatamente aun a la cosa, recogiénola tal cual se ofrece a una vagancia cruzada de asombro, sin que ella sea retocada casi, sin elaboración en el contexto plástico. Por eso, la asunción de los fragmentos de realidad no tiene lugar dentro del marco obligante de la composición bidimensional regida por principios estético-formales, como sucede en el cubismo. Si bien ansiaba éste una cierta recuperación de lo real, tal retorno sólo podía acontecer bajo la necesidad de una legalidad plástica inherente al cuadro, sólo en el modo de la *referencia*, sógnicamente, y no en el de la *recta presentación* del objeto, que forzosamente alude por alguna arista a esa misma legalidad; sólo, pues, según un código que requiere descriptamiento para que pueda cumplirse ese retorno.⁸⁰ El cubismo insiste, entonces, en el problema de la *representación*, y, no obstante, ha podido trazarse una línea de comparación entre él y el surrealismo en este punto, a causa de la compartida preocupación por el objeto, este par opuesto, *representación / presentación*, nos indica de qué modo, y tan tempranamente, se bifurcan ambas orientaciones para hacerse muy pronto irreconciliables.⁸¹

⁸⁰ Sea éste el momento de apuntar una observación sobre el cubismo. Cuando en la primera parte hablábamos de una ruptura radical practicada por el arte moderno, lo hacíamos en términos generales: que una determinada cronología sea sitio y curso de una transformación epocal en la práctica artística no implica que sus secuelas operen, todas ellas, con la misma radicalidad. Es el caso del cubismo *como escuela*. La adhesión fundamental de ésta recae en el programa de Cézanne. Pero el cubismo se mantiene enredado —es también la tesis de Pleyne— en los efectos *formales* de la revolución cezanniana, es decir, básicamente, en la fenomenología del objeto perceptual, teniendo por principal meta el sistema de esas consecuencias, y no una “repetición” del corte operado por Cézanne. Sin retroceder hasta la vorágine de donde se alza, incipiente, la experiencia cezanniana, la escuela cubista se congela en su exterior y sólo propone soluciones formales precisamente allí donde éstas, en su sentido tradicional, han sido más hondamente cuestionadas. El problema del cuadro vale aquí de adecuado índice: se recordará que, durante la etapa más analítica del movimiento, ocurre una típica evanescencia de las esquinas del cuadro, a cuyo través se insinúa, a fin de cuentas, un problema irresoluble para la investigación cubista. El recurso del formato oval no es más que la confesión de esta dificultad.

⁸¹ Lo dicho supone una precisión que debemos hacer explícita, no sólo a fin de que esta oposición entre *presentación* y *representación* pierda algo de la rigidez y unilateralidad que parece tener, sino, sobre todo, porque ella es importante para los pasos ulteriores que daremos en el examen del *ready-made*. La inserción del cubismo dentro del régimen

Sistemática del *objet trouvé*: la ley metafórica

El “*collage*” surrealista es una yuxtaposición o —la mayoría de las veces— un ensamblaje de fragmentos de realidad trivial, tomados y dispuestos de modo tal que formen por sus nexos recíprocos una entidad separada. Esta entidad no tiene pretensiones estéticas, y en eso muchos han querido ver una primera prueba de su afinidad con los *ready-mades*. Pero la falta de pretensiones estéticas no es sin más ausencia de pretensiones: al contrario, el objeto surrealista quiere cumplir, ante todo, una función sorprendente, dislocadora, que sea, de un modo u otro, la anticipación en la esfera habitual —que se mantiene bajo la vigilancia de la conciencia— de la nueva realidad, en primera instancia opuesta a la de nuestra vigilia, pero donde también ésta ha de reconciliarse, al fin, con la oniria en que definitivamente estamos embebidos: el reino venidero, pues, de la surrealidad. En consecuencia, si la índole de separación del objeto surrealista es profundamente diversa de la independencia plástica del cuadro cubista, no por ello es un mero aislamiento físico, una individualidad concreta; los nexos mutuos que mencionábamos, por los cuales se constituye tal objeto en su separación, están gobernados por una legalidad y puestos al servicio de un interés: el de servir de medio que irrumpe en la realidad común para acceder, a través de tal irrupción, a la sobre-realidad. Lo que gobierna a esos nexos, a su establecimiento, es la función extrañadora y díslocadora —el *dépaysage de la sensation*⁸²—, como función

heredado de la representación pictórica lleva consigo un índice de cambio que no puede ser desconocido. La modificación fundamental que provoca el cubismo en dicho régimen consiste en la *elaboración del principio de la representación en términos de significación*. El cubismo quiere hacer justicia a la pluralidad de los actos perceptivos, pero no como instancias espontáneas de la relación con el panorama abigarrado de los entes intramundanos, sino como momentos a través de los cuales se constituye, en general, una objetividad, explorando lo que podríamos llamar la gramática de las intenciones que gobiernan tales actos. En tal exploración se deja guiar por el propósito de construir un *sistema* riguroso de la representación pictórica basado en las reglas fundamentales de la percepción visual, sobre la base de las cuales se establecen —en un nivel derivado, por tanto— los lazos referenciales entre la imagen y el objeto.

⁸² Es la formulación surrealista del mandato rimbaldiano: “Se trata de llegar a lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos.” Lo recuerda Breton en “Situación...”: “Para contribuir al sistemático desorden de todos los sentidos, desorden preconizado por Rimbaud y puesto constantemente al día por el surrealismo, considero que es preciso no dudar ni un instante *en extrañar la sensación*.” (*Op. cit.*, p. 286, y también p. 223.)

esencialmente *poética* y *simbólica*. “Objeto con función simbólica” es justamente el nombre que acordaron Dalí, Breton y Miró para designar a estos ensamblajes. La naturaleza del símbolo marca la separación de que gozan, aquella especie de fuerte condensación que, por eso mismo, está abierta: abierta a todo lo que se agolpa en su mezcla. Su sentido primordial y estricto es, así, no el sentido plástico, formal, sino el sentido poético; en otras palabras, el hecho de suscitar en el espectador la representación de una conexión que es inexplicable por las leyes de la conciencia y que, precisamente en virtud de ello, motiva un ensanchamiento poderoso de la experiencia humana, casi siempre demasiado servil a la abstracta racionalidad.⁸³ Los objetos heterogéneos que integran este género de ensamblajes no están tocados por ninguna artesanía particular del autor: a lo más —en cuanto esta libertad permitió que fuesen un medio privilegiado de expresión icónica para los poetas y literatos surrealistas, y para aquellos que carecían de alguna especial eficiencia plástica—, a lo más suponían una mínima parte de habilidad manual en la disposición y engaste. La conexión requerida entre estos objetos heterogéneos —que afirman su heterogeneidad en el acaso bajo el cual han sido hallados y extraídos de la realidad circunstancial— está regida, para decirlo así, por la misma heterogeneidad de las relaciones recíprocas, pero una tal que se recoge en una síntesis peculiar que le otorga pleno sentido. La síntesis consiste en una poeticidad coordinante, en abrirse y vocarse unas a otras las cosas involucradas, desde una como hueca sonoridad, cuya significación final se nos sustrae y, por lo mismo, nos subyuga. Este principio poético es, en último término, la *ley metafórica* que el surrealismo universaliza a través de toda su práctica, preconizada célebremente por Lautréamont: el fortuito encuentro de objetos máximamente ajenos entre sí en un medio que debe conformarse a esta ajenidad y subrayarla.⁸⁴

⁸³ Obsérvese que no hay aquí una oposición *voluntaria* entre los requerimientos plástico-formales y los poéticos, sino sólo en cuanto aquéllos pueden entrañar una perseverancia en el dominio controlado de nuestra vigilia. En la práctica, nada verdaderamente decisivo impide que un *objet trouvé* pueda presentarse en cierta armonía con una estética de la forma —y algunos de estos productos efectivamente lo hacen—, en tanto ello no atenúe la violencia poética exigida.

⁸⁴ En la fórmula clásica de Lautréamont: “el encuentro casual de la máquina de coser con el paraguas en la mesa de disecciones.” Ciertamente, después de Freud, no cabe abundar mucho sobre la fatalidad simbólica de este fortuito *rendez-vous*.

Ley metafórica y metáfora como sinapsis de los imposibles

La ley metafórica funda el principio de producción —o si no se desea emplear esta palabra, por lo menos de provocación— de los *objets trouvés*, y señala la inscripción de su concepto en la raíz del programa del surrealismo. Esta ley poética fundamental se comprende, entonces, como universal alternativa a la ley estético-formal, y su campo de operación es, no la representación formal externa, sino el acontecimiento poético espiritual⁸⁵ suscitado por la coincidencia insostenible de los objetos heterogéneos, en cuya presencia ocurre el “absurdo inmediato”. El objeto surrealista es el lugar donde se prefigura —y ya ocurre por una vez— la revolución total que promete y demanda el surrealismo y que, haciendo saltar en pedazos realidad ordinaria, instalará sobre la tierra el imperio de la surrealidad y de lo maravilloso constante. Suerte de preñado jeroglifo, muestra que la realidad común se halla sostenida (endeblemente) sobre una arbitrariedad auto-abolida, que de pronto parece haber atravesado hasta el reverso de sí misma: sostenida sobre el “azar objetivo”.⁸⁶

Es la metáfora, pues, la matriz del *objet trouvé*. La procedencia de esta matriz, en el sentido que le asigna el surrealismo, no nos parece, sin embargo, enteramente nueva. Leamos a Aristóteles —en su *Poética*— a propósito de la metáfora:

...Si [uno compone] a base de metáforas (*ek metaphoron*), [habrá] enigma (*ainigma*). Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (*ainigmatos te gar idea hauté esti, to legonto hyparjonta adynata synapsai*). Ahora bien, según

⁸⁵ “La pintura —señala Breton en “Situación...”—, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la *imagen presente en el espíritu*. La pintura confronta esta representación con las formas concretas del mundo real, busca [...] aprehender el objeto en su aspecto general, y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia.” (*Op. cit.*, p. 281.)

⁸⁶ Otra vez en “Situación...”: “...el problema del *azar objetivo*, es decir, de esta clase de azar a cuyo través el hombre siente de una manera todavía muy misteriosa, una necesidad elusiva, pese a que, vitalmente, la experimenta como tal necesidad.” (*Op. cit.*, p. 293.)

la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora.⁸⁷

La determinación del *enigma* como efecto central de la metáfora que ha tomado la soberanía del discurso es la *sinapsis de los imposibles*, es decir, de *los reales juntamente imposibles*, expresada en la *lexis*, pero no como coincidencia de las palabras, sino de sus significados, las cosas, evocadas en conjunción por sus símbolos. La sinapsis tiene como agente el desplazamiento (*epiphora*) metafórico (del género a la especie, de ésta al género, de la especie a la especie, o según la analogía),⁸⁸ y es, por lo tanto, esencialmente un acontecimiento mental en que es pensada necesariamente la realidad. La postulación surrealista —como se concreta en los *objets trouvés*— consiste en suprimir el decir las cosas, cambiarlo por la vigencia material de ellas mismas, su decirse por propia boca, percutidas unas bajo las otras. Esta (re)sustitución, sin embargo, está comprendida dentro del mismo esquema metafórico y lo completa: al intentar devolver la potencia metafórica de las palabras a las cosas, y que éstas por sí mismas sean su vehículo de realización, descubre que su garantía reposa en un desplazamiento metafórico fundamental —una especie de metaforicidad *a priori*— que conduce de las cosas a las palabras y, de éstas, de vuelta a las cosas.⁸⁹

Trouver como encuentro objetivo

Así también se hace posible entender más adecuadamente el sentido que tiene la palabra *trouver* en el *objet trouvé*. Si éste depende de la ley

⁸⁷ Aristóteles, *Poet.*, 22, 1458 a 25 ss.

⁸⁸ *Poet.*, 21, 1457 b 7 ss. Cf. también *Rhetorica*, III, 1405 a 3 – b 2.

⁸⁹ Podría parecer aventurada esta afirmación aplicada al caso de Aristóteles, pues, de acuerdo a su doctrina, nada interno podría articular palabras y cosas. Así lo manifiesta con definitivos acentos *De interpretatione*, 1, 16 a 5 ss.: sólo las afecciones del alma contienen las semejanzas de las cosas, no las palabras a través de las cuales se comunican las almas individuales; de ese modo, las afecciones guardan una connaturalidad con las cosas mismas. Pero la metáfora abre, tal vez, una delgada brecha en la doctrina. Ya vemos cómo Aristóteles permite que la metáfora sea controlada por el concepto, pero, a la vez, cómo, cuando ella señorea en el discurso, la transparencia del *logos* es sustituida por la opacidad del enigma. Ahora bien: la garantía a que nos referimos arriba está expresada precisamente en la esencial comunicabilidad interna que proclama el surrealismo entre la imagen y la palabra, cuyo lugar de privilegio absoluto es la metáfora; así “corrige” él la tesis aristotélica de la convencionalidad del signo, en la misma medida en que afirma la *soberanía* de la metáfora.

metafórica fundamental como sinapsis de los imposibles y la realiza objetivamente, *trouver* no designa, entonces, sino sólo por derivación, el encontrarse uno, en cuanto sujeto, con una cosa —*hallarla*— o con un grupo de cosas que nos sorprende e inquieta. El sentido de *trouver* es, ante todo, objetivo, y designa el encontrarse recíprocamente las cosas, en cumplimiento de una coincidencia insostenible. Por decirlo así, nos encontramos con cosas que previamente y sin consulta se han encontrado unas con otras; pero, a la vez, sólo nos encontramos con ellas, sólo las hallamos, si nuestra subjetividad, hinchándose y aboliéndose, se ha puesto en consonancia con el azar objetivo que preestablece el hallazgo. *Trouver* nombra, pues, a fin de cuentas, el azar objetivo como *encuentro azaroso, fortuito*, y, para expresarlo así, *autónimo de las cosas*, cuya última verdad reside en el enigma.

El misterio, lo poético y la interioridad

El azar del hallazgo se funda en el azar del encuentro. El hallazgo descubre, como encuentro que lo ha precedido interminablemente, un ser-azar que distribuye los entes en sinapsis desde su propia enigmaticidad. Y, efectivamente, es en esta zona final donde se abisma la noción irrenunciable del surrealismo, de la cual cree extraer éste toda su naturaleza poética (y agregaremos, por cierto, metafísica): el *misterio* o *secreto*. En él estamos envueltos, protegidos miserablemente contra su violencia por la dudosa caparazón de la conciencia, pero desconcertados por él innumerables veces en la irrupción de los encuentros que provoca. Si pensamos en la potencia de *humor* que se desata con la actividad surrealista, tendríamos que decir que el ser-azar es también la *seriedad* rediviva tras el desintegro de las prudencias ocasionales —las intramundanas: el azar objetivo es el mundo como seriedad— por la acción dislocadora del humor objetivo.⁹⁰ Así, seriedad y gravedad, el ser-azar es centro de gravedad hacia donde inmensamente cae la pesantez de los entes, pero desde donde, a la vez, como desde un imán inverso, son despedidos ellos según el orden de las sinapsis. El mundo es la producción metafórica universal *desde un centro*, desde la *plenitud* de un centro. Pues si el enigma era concebido por Aristóteles como un puro acontecimiento mental al que asiste el alma en el cálculo dificultado de las significaciones que se le ofrecen,

⁹⁰ Sobre esta noción de humor, véase, más adelante, el capítulo 5 de esta parte; en lo que atañe al tipo de humor a que hacemos referencia aquí, cf., especialmente, los acápites “Hegel sobre el humor” y “Humor subjetivo: la ironía”, *infra*, pp. 101-103?

para el surrealismo es él un misterio objetivo agitado por las voces encontradas de las cosas inmediatamente significativas, cosas que son significaciones por sí mismas, en ausencia de nuestras intenciones. El secreto cumple con la función primordial, para la práctica y el discurso surrealista, de arremolinar dentro del campo del azar objetivo, en el corazón mismo de esta objetividad azarosa y como perfección suya, una *interioridad*, una *mismidad irreductible*, el pleno “revés de la realidad” para el cual nuestras interioridades individuales son meramente externas y, menos que fortuitas —no el acaecer puro de la suerte—, accidentales, deleznales.⁹¹ Tal interioridad, tal mismidad no es sino la *garantía de lo poético*, es decir, la inmediatez de la significación en las cosas, el hecho pasmoso de que los entes *dan* sus palabras antes de que éstas incidan sobre nuestras lenguas y labios. Lo poético surrealista es la maravilla de la inmediata significación, y el secreto es el misterio de la significación necesaria.⁹²

Objeto encontrado versus objeto elegido

Decíamos, al comienzo de este análisis, que tal vez podríamos indicar sin rodeos una divergencia entre los dos géneros, el *objet trouvé* y el *ready-made*, precisamente porque uno de ellos se denomina “encontrado” y otro, en cambio, puede ser concebido como un “*objet choisi*”. Una vez que hemos logrado esclarecer el sentido del encuentro, quizá podamos hacer de esta distinción meramente nominal y abstracta una diferencia más densa y definida y, por lo mismo, una vía hacia la determinación adecuada del *ready-made*. Consideremos, por lo pronto,

⁹¹ Es sabido el cúmulo de vacilaciones en que incurren los textos célebres del surrealismo —en especial, los de Breton— respecto de si es inexpugnable o accesible esta interioridad en el centro del universo. Cada vez que quiso avencindarse en regiones de la racionalidad (por ejemplo, en su vago comercio con la teoría de Marx o de Freud), tendió a ver una meta, no una inacercable utopía. En cambio, cada vez que se confesó a sí mismo su progenie romántica —y lo hizo a menudo—, subrayó la deficiencia final de los esfuerzos humanos por siquiera entrever este mayúsculo Origen.

⁹² Por último, la poesía es el movimiento universal de la originación. Palabra y cosa —en imagen metafórica— son uno solo, idénticos. ¿Acaso no estaba contenida esta inteligencia, como en reverso, en la doctrina de Aristóteles? Éste señalaba haber una disparidad de número entre las cosas y las palabras, infinitamente más aquéllas que éstas (*De sophisticis elenchis*, 1), como mal radical del lenguaje. Si la poesía podía mostrarse capaz de separar de la palabra la palabra —la de significación y la de metáfora—, en contra de la propia tesis de Aristóteles, de una sola palabra, significativa y referente, esa otra autosuficiente, ¿no nos encontraríamos del otro lado —de la palabra, no del espejo—, con la definitiva salud del lenguaje, hechas cosas las palabras?

que esta distinción ha sido advertida por el propio Duchamp, aunque sin referirse a sí mismo y su actividad, sino a los famosos muñecos de yeso del yanqui George Segal:

Con Segal, no se trata del objeto encontrado, sino del objeto elegido.⁹³

4. La especificidad del *ready-made*:

El objeto y su función

Sobre la exégesis surrealista de los *ready-mades*: significatividad contextual

¿Cuál es el contenido de la oposición? En un pasaje anterior dijimos que la equivalencia que los surrealistas postulaban entre los *ready-mades* y sus *objets trouvés* consistía en suponer una última identidad entre *choisir* y *trouver*, mediada por la interpretación que ellos hacían de la elección duchampiana como acto extractivo: en tal caso, la extracción revelaría el soterrado encontrarse las cosas unas con otras —su “hallarse” objetivo como subsuelo poético de toda realidad— y, a la vez, la consonancia de la subjetividad humana —ya traspasada— con ese encuentro, entendida —tal consonancia— como hallazgo fortuito. En un interesante libro de exposición sobre el movimiento surrealista, pero sobre todo sobre la doctrina y la obra de Breton, Michel Carrouges hacía notar que en los *ready-mades* “el objeto más banal [queda] cargado súbitamente de misterio por un empleo sistemáticamente irracional, por una situación o una cualificación insólitas, arrancándolo del *contexto de realidad* que le sirve de abscisa en la realidad socio-industrial ordinaria; así, la célebre ampolla de vidrio repleta con 50 cc de aire de París.”⁹⁴ A su turno, también el propio Breton supo aportar una perspectiva, en trámite de santificar la potencia crítico-negativa de la actividad de Duchamp y de llamar la atención sobre sus gestos menos admisibles: “pienso, por ejemplo, en el acto de firmar una gran tela decorativa, una cualquiera, en un restorán, y, de manera general, en lo que constituye lo más claro (lo que bien podría ser lo *enteramente*

⁹³ “With Segal, it’s not a matter of the found object, it’s the chosen object.” (DDS, p. 250.)

⁹⁴ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (París: Gallimard, 1971), p. 293. Cursivas en el texto original.

destellante) de su actividad desde hace veinte años: las diversas especulaciones a las cuales ha llevado la consideración de esos *ready-mades* (objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista), a través de los cuales, despreciando todo otro auxilio, él se ha expresado tan orgullosamente.”⁹⁵ Vale la pena examinar brevemente estos dos pasajes. Ambos son, sin duda, dispares: en el de Breton poco o nada hallamos del forzado bosquejo de exégesis que hace Carrouges de *Air de Paris*, en el cual quiere ver este una cristalización del secreto surrealista. El punto desde donde mira Breton a los *ready-mades* es otro, y, sin embargo, parece haber allí una cierta afinidad en el resultado del enfoque. Si Carrouges —siguiendo el credo surrealista más estricto y, por eso, también, el más restringido— trata de entender el *ready-made* citado como vigor del misterio, lo interpreta, en consecuencia, como *metamorfosis* del objeto tomado y destacado. Y también Breton habla de una transformación en su texto: la de la cosa rudimentaria o trivial en obra de arte. Es éste, en alguna medida, el mismo asunto que orbitábamos ya al comienzo de la segunda parte de nuestro estudio. En formalidad estética nos hemos habituado a pensar el proceso de constitución de una obra— en la medida en que ella requiere una materia previa por elaborar, no importa cuán sutil pueda ser— como metamorfosis de lo meramente inanimado, virtual y torpe en un delicado y armónico cuerpo viviente. Pero para Breton la noción de obra no se rige ya por el metro aceptado de la belleza contemplable, sino de la asombrada conmoción poética, que bien puede guardar desvíos graves respecto de la norma, y aun cierto estupor ante advenimientos chocantes, así como escarnio del limpio brillo de la presencia de una naturaleza idealizada. No es, pues, la reconciliación con la realidad a que desgraciadamente estamos encadenados por tantos y tan variados vínculos, a través de su purificación y esclarecimiento espirituales, sino su furibundo dinamitazo en pos de *otra* realidad, superior, pero donde, sin duda, es otra vez vigente la culpabilidad de lo cotidiano, como lo manifiestan las reiteradas condenas que sobre él ya recaen y seguirán recayendo. La transformación de la cual se trata allí es poética, y funda su valor en el trabajo metafórico a que es sometida —desde su detalle mismo, pero también en su conjunto— la significación de la realidad usual y su tramoya. Precisamente por hacerse hincapié de este modo en la

⁹⁵ En: “Phare de *la Mariée*”, *op. cit.*, p. 87 s.

significación, en el nexa significativo en que van inscritas las cosas, pues su trastorno es cumplido en el evento poético, la tesis de Breton se alía sin aspavientos con la de Carrouges en la noción de una *conciencia de significatividad contextual*. También aquélla la supone, aunque sólo sea, en último término, porque la conversión del objeto en obra se debe a la irrupción del artista en el medio normal de la cosa, si ya no al trastorno del medio o a su cambio o a la reorganización de la cosa: pues “medio” no quiere decir aquí solamente entorno físico, sino, especialmente, coordenadas de significación. Es claro, no obstante, que el comentario de Breton introduce de todos modos una nota contundente, o por lo menos unilateral. Cuando él apunta que la elección provoca la susodicha metamorfosis en el objeto, por la cual adviene éste al empinado *status* del arte y de la obra, desconoce en el hecho lo que habían mostrado consideraciones que aquí han sido expuestas previamente, y que suponemos indispensables, a saber, que no pertenece al carácter de la elección, como destino *simple* del acto, la institución del *ready-made* en “obra de arte”. No hay una “dignidad de la obra de arte” a la que sea elevado el objeto por la intervención del artista, sin que a la vez se cumpla, en el revés del mismo gesto, un sentido inverso. Hemos visto, por una parte, que no deja de haber un serio problema en hablar aquí de la presencia de un “artista”, proponiendo, a cambio de ello, la noción de un espectador *princeps*; por otra parte, la conversión del burdo objeto en obra es un proceso parcial que sólo puede ser comprendido efectivamente al cogerlo en la solidaridad de otro proceso: aquél que consiste en *rebajar* la apariencia y la expectativa de “obra de arte” a la *indignidad* de las cosas de trato y despacho diarios. Sin este doble proceso de sentidos contrarios, sin el cruce dinámicamente opuesto de ambos sentidos, sería imposible aprehender la especificidad del *choix* duchampiano.

El “anti-artisticismo” de Duchamp

Si por el lado de la presunta estetización del objeto tenemos la escena familiar del trabajo artístico desde hace tanto tiempo, y no sería difícil, según ello, sacar a luz el contenido de la “significatividad contextual” que parece imprescindible, en la interpretación surrealista — traduciéndola estetización por poetización—, es, entonces, este segundo aspecto del movimiento, que implica la indignidad del arte, el que, viniendo a determinar otra vez al primero, superponiéndose a él en un extraño ajuste, debe incluir la posibilidad efectiva de responder al

problema propuesto, es decir, al alcance de dicha “significatividad contextual” en los *ready-mades*. Ahora bien: este segundo aspecto es el que liga a Marcel Duchamp con las provocaciones del dadá —en general, su participación en el violento No de principios de siglo—, y así inserta en el seno de su actividad un *anti-artisticismo* característico. Es verdad que, a primera vista, parecen hallarse en el *ready-made* los elementos necesarios para la constitución de aquella significatividad y, por su medio, acaso, del propio orden metafórico: la descontextualización del objeto y su recontextualización en un medio extrañante, el ensamblaje de diversas cosas cuyas relaciones no están claras de antemano, y que tampoco salen, en el fondo, de un cierto estado de flagrante opacidad, o también el roce y la chispa que resulta del encuentro de cosas y palabras —de lo elegido y su inscripción— son índices que bien pueden encaminarnos hacia esa perspectiva. Si, pues, el proceso que se funda en esa significatividad, núcleo de la poeticidad que los surrealistas atribuyen al *ready-made*, es válida visión posible, y —lo que es para nosotros decisivo— se contrapone, además, a la estetización, como el otro miembro de la misma alternativa, el anti-artisticismo de Duchamp, en su especificidad, se presenta bajo la forma de impostergable piedra de toque en cuyo sentido ha de resolverse no poco del sentido total del *ready-made*: al menos el comienzo de la vía hacia su establecimiento.

La orientación anti-artística —tanto como los límites dentro de los cuales ella se realiza y tiene aceptación condicionada en los gestos de Duchamp— es nítidamente advertible en la evolución de su obra; en esa medida, parece conveniente abrir un breve paréntesis sobre dicha evolución, a fin de averiguar cuál es el contenido específico del anti-artisticismo, cuál, precisamente, el destinatario de la negación, y de qué modo acontece ésta, en signo anticipatorio de su definitiva figura.

Tras los vacilantes comienzos de corte impresionista de la adolescencia —luego del interludio que representó su ocupación como dibujante humorístico en revistas del género— y, finalmente, tras los ensayos intimistas, simbolistas y fauvistas que emprendió entre 1907 y 1910 (sin que hubiese allí alguna secuencia verdaderamente interna, sino más bien un haz de tentativas indecisas, donde el pintor sólo muy esporádicamente se reconoce en su oficio), puede decirse que el verdadero desarrollo de Duchamp como responsable de una producción independiente y original comienza sólo con su interés en el cubismo, puesto que esta adhesión no es de ningún modo epigonal,

sino que implica un agudo replanteamiento, que a menudo sale al paso de preceptos fundamentales de la escuela. A pesar de que el propio Duchamp prefería ver esta etapa, nuevamente, como una fase experimental o tentativa,⁹⁶ ella fue decisiva y plenamente fructífera, en cuanto estimuló en el joven artista, por primera vez, una comprensión original de los problemas pictóricos que en ese instante agitaban a la vanguardia europea del arte y, de tal modo, hízole ocupar un lugar bien caracterizado en ella.⁹⁷

Los dos momentos del cubismo duchampiano:

a) El cubismo “razonado”

El cubismo de Duchamp puede ser desmenuzado con suficiente rigor en dos grandes momentos, que están articulados entre sí, como en bisagra, por una extraordinaria mutación de la conciencia artística. El primero cubre el año de 1911 casi hasta su fin y es testimoniado por *Sonate, Portrait o Dulcinée, Yvonne et Magdeleine déchiquetées, Les joueurs d'échecs y Portrait des joueurs d'échecs*.⁹⁸ La marca de este conjunto presenta, ante todo, la comprensión personal que empezó por tener Duchamp de los principios y problemas cubistas. La pura y consecuente analítica del objeto, desbrozado según la circulación del ojo del artista en torno a él, es transformada aquí para dar paso a una *analítica de la situación del*

⁹⁶ Duchamp empezó a trabajar en la senda del cubismo sin tomar de él el espíritu de escuela ni sugerir similitudes entre su desarrollo personal y el curso característico de los más grandes exponentes —Braque, Gris y Picasso—. Había en él, según propia confesión, cierta “desconfianza hacia la sistematización [...] Jamás pude atenerme a aceptar las fórmulas establecidas, a copiar o a ser influenciado [...] el cubismo me interesó durante algunos meses solamente; a fines de 1912 ya pensaba yo en otra cosa. Fue, pues, una forma de experiencia más que una convicción.” (P. Cabanne, *op. cit.*, pp. 39 y 41 s.)

⁹⁷ A pesar de su voluntad contra-escolar, la iniciación de Duchamp al cubismo coincide con su participación de las reuniones del “groupe de Puteaux”, que animaban sus hermanos Jacques Villon y Raymon Duchamp-Villon y contaba, entre otros, a Metzinger, Gleizes, Fresnaye y Léger. Como ala disidente de la escuela, el grupo buscaba un cubismo riguroso, pretendidamente “científico” y opuesto al “intuicionismo” de Picasso o de Braque. Más que una presunta suscripción de Duchamp a tales postulados, su participación tuvo la importancia biográfica de familiarizarlo con las discusiones legas sobre matemáticas avanzadas —especialmente sobre la cuarta dimensión—, que después jugarían un papel tan central en las reflexiones que llevaron a la ejecución del *Gran Vidrio* (cf. la *Boîte blanche*).

⁹⁸ “Sonata”, “Retrato” o “Dulcinea”, “Yvonne y Magdalena desmenuzadas”, “Los jugadores de ajedrez” y “Retrato de los jugadores de ajedrez”, respectivamente.

*modelo y de su significación.*⁹⁹ El retrato del modelo porta sólo una suerte de acordado emblema de la dislocación cubista, sin sujetarse en sí mismo a ninguna regla interna de análisis, como no sea la ley poco sistematizable de una distante simpatía —más intelectual que emocional— entre el modelo y su pintor. Es que aquí la legalidad opera a otro nivel, el de la función que le está acordada situacionalmente al modelo, a modo de interpretación propuesta para la coherencia de su presentación: la feminidad como objeto de desnudamiento (=análisis) físico y espiritual en *Dulcinée*, la maternidad expuesta según los “cuatro lados del objeto” —presencia de la madre de Duchamp y manifestación de su sustancia a través de sus tres hijas— en *Sonate*, juventud y futura vejez en *Yvonne et Magdeleine*, y, en fin, la febril multiplicación imaginaria del ajedrecista en el cálculo ajustado de las variantes que propone una posición dada, tal como la enseñan los dos cuadros correspondientes. Diríase que el principio del análisis, de la multiplicación de los puntos de vista del objeto superpuestos unos a otros constructivamente, se convierte acá en una representación “fásica” del modelo, donde lo primordial no es el sentido arquitectónico de la composición como requerimiento formal estricto, sino la manifestación instanciada de los lados significacionales de aquél. En esta misma medida, no es el ojo pictórico el que gira en torno al modelo para captar sus diversos modos de aparición y luego restituirlos en la totalidad analítica, sino el objeto el que se faceta ante el ojo, sometido a la norma de exégesis que este ha querido aplicar; la dislocación cubista no es admitida por Duchamp como un recurso puramente formal, sino que debe hallarse justificada por el contenido y el sentido del objeto que se trata de representar: ha de ser una dislocación *razonada* y, con ella, un cubismo que sólo se satisface dando cuenta de sí mismo.

b) El cubismo “cinético”

El segundo momento delata la presencia de un poderoso golpe de timón, que define ya con entera envergadura la inteligencia pictórica de Duchamp y también, así, el aporte que éste hace a la evolución de la pintura moderna: tal vez —habría que precisar— su único aporte directo, puesto que es igualmente ahora cuando surgen las dos o tres

⁹⁹ Con esta analítica, según entendemos, Duchamp no está infligiéndole un giro arbitrario o caprichoso al cubismo, sino que procede en estricta consecuencia respecto de la indagación de la representación en términos de significación que éste —si nuestra hipótesis es válida— había emprendido. (Véase, a este respecto, *supra*, la nota 37.)

verdaderas obras maestras del arte pictórico de Duchamp. Los productos del periodo —entre noviembre de 1911 y el tercer cuarto de 1912— incluyen *Jeune homme triste dans un train*, las dos versiones de *Nu descendant un escalier*, *Le Roi et la reine entourés de nues vites*, *Le passage de la vierge à la mariée* y, en fin, *Mariée*.¹⁰⁰ Si se ha de buscar un denominador común para esta nueva serie, para la problemática pictórica que en ella se decanta, sin duda habrá que apelar a la noción del *movimiento*. Y, efectivamente, el movimiento era la preocupación fundamental que acuciaba a Duchamp a la fecha, en intento de dar de él una representación coherente sobre la superficie de la tela y, mas aun, extraer de su sentido los elementos básicos para una iconografía definitiva. Y es precisamente esto también lo que confiere una segunda homogeneidad a la serie, esta vez desde el punto de vista temático: los modelos son, en general, desnudos expuestos en la mecánica igualmente desnuda de su movimiento. En el movimiento había venido a discernir Duchamp la cuestión que calladamente se abría paso a través de un tratamiento del cubismo que buscaba justificarlo como medio de representación, y aquél le sirvió de premisa universal, de razón para este cubismo razonado, más allá de los pretextos eventuales que podían argüir sus cuadros precedentes. En *Dulcinee* tal vez se había prefigurado esta orientación por medio de la exégesis fásica y del progresivo desnudamiento que se verificaba en las fases, pero ahora el movimiento se había convertido un interés específicamente no-cubista y en el recurso más expedito para que Duchamp pudiese ajustar sus cuentas con la escuela adoptiva y aprovechar sus enseñanzas, con la mira puesta en una evolución absolutamente inédita. ¿Qué había en la concepción del movimiento que Duchamp tenía a la sazón, de modo que le permitiera romper tan exhaustivamente con los preceptos cubistas, y aun con el replanteamiento que él mismo había hecho ya de éstos?

Un molinillo revolucionario

La clave está, en un diminuto cartón al óleo ejecutado a petición del hermano escultor, Raymond, para ornato de su cocina: el sorprendente *Moulin à café* de noviembre de 1911, mientras Duchamp elaboraba la primera versión del *Nu descendant un escalier*. En esta obra, Duchamp

¹⁰⁰ “Joven hombre triste en un tren”, “Desnudo descendiendo una escalera”, “El Rey y la reina rodeados de desnudos rápidos”, “El pasaje de la virgen a la novia” y “Novia”, respectivamente.

sigue ciertamente la idea general del cubismo, pero hasta donde pueda ella ser disipada sin que pierda una postrera consistencia, con una libertad desmesurada, que había estado ausente antes y que le hace posible retener de la dislocación cubista no más que las vistas del molinillo de perfil y desde lo alto, y agregar a estos escorzos la indicación analítica de su funcionamiento con el auxilio de expedientes meramente diagramáticos: ello le confiere al conjunto una homogeneidad que no era dable de advertir en las obras cubistas de la época, más bien inestables por el énfasis puesto en la dislocación. La multiplicidad está presidida aquí por una intención dominante de registro del movimiento mecánico. El carácter general de la obrilla es dado por una manivela giradora, diseñada en seis posiciones distintas, cuya órbita está señalizada y tildada de acuerdo a sus signos convencionales: la línea discreta que indica el círculo de recorrido y la flecha que muestra la dirección a seguir. “Esta flecha era una innovación que me complacía mucho, siendo el lado diagramático interesante desde el punto de vista estético.”¹⁰¹ En realidad el *Moulin à café* era algo más que esto; Duchamp se había internado en un mundo inexplorado aún y que se anunciaba por primera vez bajo la especie de una “pintura mecánica” —de hecho la primera de todas— y en forma de inicio de una investigación original del problema del movimiento, el sentido de la cual la hará perfectamente distinguible de la búsqueda futurista más o menos contemporánea. “Sin saberlo, yo había abierto una ventana sobre *otra* cosa.”¹⁰² Y en efecto, el pequeño cartón, que no se distingue de la descripción gráfica que podemos hallar en cualquier folleto de instrucciones de funcionamiento, salvo por su tratamiento pictórico (y la salvedad es importante), toma fuerza fundamental del hecho de ser en su totalidad y orgánicamente el *primer documento de un abandono de los criterios estético-formales como preceptos de práctica artística*. Regido por otros intereses, sin que siquiera pudiese buscarse en él una intención simbólica, la única significación del *Moulin à café* era “aquella

¹⁰¹ P. Cabanne, *op. cit.*, p. 31. No obstante, el signo de la flecha fue abandonado después, en tanto que la línea discreta reaparece en casi todos los cuadros mencionados arriba. Con todo, cabría comparar —a fin de advertir de la naturaleza de esta señal— la sequedad de la flecha duchampiana con el dramatismo destinal de las flechas de Klee, impresas como oscuras intensidades simbólicas.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 50.

que consistía en introducir en la pintura medios un poco diferentes. Era una suerte de escapatoria.”¹⁰³ O, lo que es igual, de cisión.

La progenie del molinillo. Duchamp versus arte

Es, pues, éste el universo abierto por *Moulin à café*; éste, el que empezó a ser recorrido por Duchamp en la producción que lo siguió inmediatamente. El sentido primordial de esta producción, observada desde la constelación de hallazgos de la obrilla, fue acaso el despliegue de las virtualidades iconográficas contenidas en el principio general del cual ése era notable encarnación. Este despliegue tuvo una importancia indiscutible —no se podría pensar en omitir el lado “temático” (la desnudez del movimiento en cuanto mecánica) como si éste no fuese nada más que un pretexto—, pero también entrañó un cierto estancamiento en el modo específico de la práctica artística. Entendámoslo bien: no porque se dejara de avanzar en la vía señalada —es preciso admitir que la búsqueda artística requiere de persistencias en un determinado descubrimiento, a manera de medio más eficaz para alcanzar otro estado de la producción—, sino debido a que, por de pronto, la explotación del hallazgo tuvo lugar apelando todavía a los esquemas tradicionales de la producción y la práctica pictóricas, los cuales, no obstante, también habían sido cuestionados de modo menos o más explícito en cada uno de los diversos aspectos del molinillo, que recusaban los criterios estéticos. En esta óptica, el trabajo de 1912, con todos sus peligros de caer en fórmulas y estereotipos —noticia de esto da, por ejemplo, la estilización de *Mariée*—, tuvo precisamente la positiva significación de ganar una conciencia al respecto, la misma que anima ya a las primeras notas preparatorias para el *Gran Vidrio*, datadas en septiembre y octubre de este año. Es ello también lo que nos informa con exactitud sobre lo que estaba más profundamente en juego a lo largo de dicha producción derivada de la experiencia de *Moulin à café*, a saber, *una confrontación crítica con el cubismo que era, al mismo tiempo, una confrontación con todo el arte (pictórico) tradicional, entendido en su conjunto como arte estético.*¹⁰⁴

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴ Dos observaciones sobre este punto:

1º Creemos haber insinuado con suficiencia que el carácter y la evolución de la experiencia de Duchamp forman el fundamento claro para el trazado de esta equivalencia. Por lo demás, no parece posible que la revuelta llevada a cabo por un artista respecto del arte precedente —en la magnitud que se quiera y en la medida en que

A partir de este principio se desplegó la producción duchampiana subsecuente y, en especial, a esta fuente debe ser remontado el trabajo que —tras la serie cinética— marca las etapas hacia la renovación técnica y hacia la renuncia pictórica totales, es decir, el itinerario del *Gran Vidrio*. Lo que caracteriza a estos gestos es precisamente la búsqueda y determinación de los elementos que han de integrar el universo de esa obra, tanto en la tentativa escrita como en los ensayos materiales de cambio: *Broyeuse de chocolat* (“Moledora de chocolate”, 1914) —que constituirá el aparato central del sistema celibatario en el *Gran Vidrio*— insiste en el tema de la pintura mecánica, al tiempo que logra servirse exitosamente de medios despersonalizados (las estrías en los tamborcillos de la moledora han sido realizados con hilos pegados y cosidos en la tela, y una etiqueta negra con letras en oro, abajo, proclama desaprensivamente la carencia de compromisos en la obra). En la misma época, e igualmente en pos de una despersonalización total de la producción artística, mirando hacia la requerida inexpresividad estética, Duchamp apela al azar como elemento fundamental de su práctica, del cual ya no se desprenderá: *Trois stoppages-étalons* (“Tres zurcidos-patrones”, 1913/14), concebidos por él

pueda ser eficaz y radical— no sea, ante todo, un rechazo dirigido contra aquello que en su propia experiencia, como elemento vivo, integra actualmente tal herencia y la asume de manera dominante. Y esta indicación puede valer especialmente como nota metodológica en la consideración del arte moderno.

2º Por otra parte, la equivalencia apuntada, como principio de una práctica nueva, permite medir *en el nivel programático* la distancia que separa la elaboración duchampiana del movimiento durante 1912 de la elaboración futurista. (El lado técnico parece claramente distinguible en la oposición del “complementarismo congénito” en ésta y el “paralelismo elemental” de Duchamp.) Si se tienen en cuenta las ampulosas declaraciones de los manifiestos futuristas concernientes a una reacción furiosa frente a los hábitos estéticos del pasado, concretados en el museo y en la academia, se comprenderá muy rápidamente que ello ocurre sólo con vista a una *nueva estética*, donde quedan otra vez enarbolados los valores antiguos sobre nuevos *temas*. En efecto, el verdadero objeto del rechazo a museos, academias, antiguallas y formalismos, al buen gusto, lo conforman los temas que el tratamiento reiterativo que de ellos ha hecho el arte por largo tiempo ha convertido en lugares comunes sin fuerza persuasiva (entre ellos, el desnudo que interesa a Duchamp). Ante éstos, otros temas son alzados bajo el viejo lema de la belleza, los de “la vida de hoy, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa” en fin, “la belleza de la velocidad”. Cf. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Un’antología a cura di Luciano di Maria (Verona: Mondadori, 1973), pp. 3-26.

como “du hasard en conserve”, ofrecen la forma de este azar;¹⁰⁵ la aplicación ulterior de los metros curvos sobre dos viejos esbozos ensamblados en *Réseau de stoppages* (“Red de zurcidos”, 1914) delimitan ya la constitución de un vasto y complejo nexo hecho de referencias internas: la red de medidas aquí sobrepuesta integrará el sistema de tubos capilares de los solteros en el *Gran Vidrio*. En fin, una pintura sobre vidrio que lleva el título *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (“Corredera que contiene un molino de agua en metales vecinos”, 1913/15), expone las primeras necesidades técnicas de la ejecución de la otra proyectada. Es precisamente hacia esta fecha que hacen su aparición los *ready-mades* a través de nuestra comentada *Roue de bicyclette*.¹⁰⁶

Pues bien: si, como creemos, y como parece del todo correcto suponer, los *ready-mades* tienen también el mismo origen y responden al mismo principio, será posible echar sobre ellos una nueva luz a partir del supuesto de que en su constitución debe ser legible el enfrentamiento duchampiano con el arte tradicional a través del cubismo. Pero para que dicha confrontación pueda ser afirmada es necesario que indiquemos la presencia de un campo común sobre el cual venga aquél a colocarse.

El campo de la confrontación crítica con el cubismo: el problema de la representación

¹⁰⁵ Duchamp midió e igualó tres hilos en el metro universal del Archivo de Pesas y Medidas de París, para luego dejarlos caer, al azar, sobre unas placas de madera, que enseguida aserró siguiendo la línea caprichosa señalada por cada uno de los hilos. De aquí surgieron, entonces, tres nuevos “metros”, tres nuevas medidas universales, que piden o implican sus tres nuevos universos y que exigen para sí la reformulación del espacio: no ya el espacio medible y asegurado por una instancia única y universal, sino el espacio del azar, provocado por esas medidas inverosímiles.

¹⁰⁶ Cf. “Entrevista Marcel Duchamp / James-Johnson Sweeney” (1956): “—J.-J. S. ...¿Siempre este afán de no repetirse? —M. D.: ¿No comprende usted que el peligro esencial es desembocar en una forma de *gusto*, aun si fuera éste el de la *Broyeuse de chocolat*? [...]—¿Cómo, entonces, pudo escapar usted al buen y al mal gusto en su expresión personal? —Por el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no supone gusto alguno. —Este divorcio, esta liberación de toda intervención humana en la pintura y en el dibujo, ¿tienen alguna relación con el interés que usted puso en los *ready-mades*? —Naturalmente, es al tratar de extraer una conclusión o una consecuencia cualquiera de esta deshumanización de la obra de arte que llegué a concebir los *ready-mades*.” (DDS, p. 180 s.; cf. P. Cabanne, *op. cit.*, p. 83 s.)

Al iniciar la discusión conjunta de *ready-mades* y *objets trouvés* habíamos invocado también al cubismo en la figura concreta de sus *collages*, pero también, más generalmente, en vista de una intensa y compartida preocupación por el objeto. Lo que a este propósito distinguía radicalmente a la práctica cubista de la práctica surrealista fue formalizado por nosotros en la pareja opuesta presentación / representación: mientras el surrealismo se interesaba en una penetración poética de la realidad por ella misma, llamando la atención hacia las casualidades objetivas, el cubismo se esforzaba en construir, frente a la realidad primaria, una nueva que guardase con ésa el vínculo de la referencia, pero que a la vez estuviese dotada de una originalidad intransferible. Y, ciertamente, en el léxico cubista el término “objeto” sirve para designar dos cosas: el *modelo real* y circunstancial que vale como premisa para las elucubraciones plásticas y formales, estéticas —como referencia objetiva de la obra—, y el *objeto plástico*, es decir, la traducción de ese modelo y de sus características reales básicas en el lenguaje específicamente pictórico según la descomposición y reunificación, bajo las exigencias formales que impone el cuadro como lugar plástico y garantía de originalidad. Si se tiene en cuenta esta distinción, y desde ella se observa el acto por el cual cogió Duchamp la rueda de bicicleta y la ensartó en el taburete, no será difícil ver cómo en él, en ese acto, iba incluida una vinculación crítica con el cubismo: una *de-cisión* de no mirar más al objeto casual como premisa y pretexto de la labor artística y, en cambio, proponerlo inmediatamente —o casi— como tema de contemplación. Así, pues, se disipó la distinción cubista entre el modelo real y la realidad plástica, identificando ambos momentos en la misma manifestación del objeto y, lo que es más —y define el carácter de la identificación—, también así fue abolida la exigencia plástico-estética del cubismo, regulada por la bidimensionalidad del cuadro, al no imponerle ningún requisito formal de traducción. La rueda sobre el taburete había motivado su elección por su falta de atractivo estético, por no inclinarse hacia el buen o mal gusto, por carecer de gusto, por hacer imposible una divagación delectante. ¿Verdaderamente así? ¿Había sido borrado sin trazas el tránsito que va del objeto-modelo al objeto plástico, ése que, como mediación representativa, es la zona en que surge el problema de la forma? ¿Había sido eliminado todo tránsito, toda mediación? Si la rueda sobre el taburete no es meramente la presencia del nexo objetivo, desnudo y limpio, si es, además, *el objeto de una contemplación estética*

imposible o imposibilitada, su constitución es, entonces, compleja y, por tanto, supone una mediación, la que se interpone entre la presentación pura de la cosa y su elegido fracaso como hecho estético. Tras el gesto del ensamblaje, Duchamp se embobó ante su virtud giratoria: suerte de molinillo estúpido de oraciones, irrisión, pues, de la obra de arte admirable, con ello la propia delectación quedaba reducido a embobamiento. En otras palabras, el “modelo” —recordemos que este es el terreno específico de la confrontación con el cubismo— no había dejado de serlo, no había perdido esta virtualidad, pero *su realización le había sido amputada* —sin dolor, eso es claro, con perfecta incisión— y, desde esta virtualidad absolutizada, podía ser ya juzgado como un anti-modelo ejemplar o, mejor, como el modelo del anti-modelo. A partir de este momento, el objeto empezó a reflejarse a sí mismo, a perdurar en su autorreferencia estéril y esterilizada, y a ser, así, por lo que toca a la relación con el cubismo, *la representación de su propia imposibilidad como modelo*. Representación: he ahí, pues, el campo común.¹⁰⁷

Objeto y función en el *ready-made*: el residuo funcional

¿En qué sentido afirmamos esto? En los *objets trouvés*, la cosa pierde o ve transfiguradas sus funciones habituales, aquéllas en que se agota la significación que tiene con arreglo al trato diario y al sentido común, para *ganar* otra significación, que no se revela, al fin, sino como su reserva de ser y sentido y su contenido pleno. La metáfora objetiva es el adecuado vehículo de una transposición hacia otras esferas más amplias del significado, donde la primera está dialécticamente incluida, absuelta o sólo disuelta, en que la cosa significa sin rodeos su ser, su inserción en el nexa universal, y donde, en esa medida, el ser brilla, significando, a través de la diversidad de las cosas en sinapsis, siempre de una misma manera. A pesar de que el *objet trouvé* considera los usos y funciones de las cosas, su tema sigue siendo, en consecuencia, la cosa misma, que se muestra en el relámpago de su desuso dotada de una entidad cumplida más allá de la sustancia cotidiana y precaria. Es en vista de la preeminencia de la cosa como cosa —en el vínculo de una metáfora objetiva— que sostenemos que en tal producto ocurre una presentación. También el cubismo nos propone una transfiguración, y hasta la posibilidad de una pérdida de las características reales, que no

¹⁰⁷ Por cierto, esta confrontación se plantea de una manera específica, que atañe al modo en que aquí es interpretada la representación, como régimen explícito y como sistema.

es sino ganancia: pero no para insistir sobre la cosa real, sino para originar desde su presencia pretextual una segunda realidad más consistente y enteriza. Son éstas —poética de la significación y estética de la imagen— los dos eventos del juego metamórfico del arte que nos habíamos dado como marco general de oscilación para situar al *ready-made*. En éste, pues, el tema objetivo no es la cosa por violar, ni su representación en un orden segundo, que para el cubismo es también, mediatamente, violación —en la distorsión del objeto—, sino su *función*. Más aun: lo que con ésta ocurre no es en absoluto una transfiguración o una pérdida; en el *objet trouvé* se tienen en cuenta las funciones de las cosas, pero de tal manera que son, en su cotidianidad, no más que lo totalmente externo y, así, lo que debe ser sometido a un proceso de extrañamiento, a fin de identificar la función con la cosa —borrarla, pues como función— en forma de ser y sentido. Por el contrario, sin que la función misma sea negada, es decir, permaneciendo allí como instancia válida de la determinación de la cosa (la única con que podríamos determinarla como cosa), el *ready-made* supone una imposibilitación de aquélla, como si ella no fuese más que una pura inminencia separada de todas las vías que pudieran llevarla a ejercicio: la rueda está dispensada de su función de rodar y facilitar el desplazamiento, pero permanece, como rueda, girando; la ventana sigue siendo identificada entera en el golpe de vista, mas ya no es una apertura, aunque el lustre del cuero conserva un vínculo exterior con los brillos ocasionales de los vidrios; el urinario público ya no será utilizado, por pertenecer ahora a una publicidad exasperante e inhibitoria. La cosa es la misma que era —no es símbolo de nada, signo de nada, más que de sí misma—, y su función no ha sido transformada, pero, ya sea porque no se le concede el espacio suficiente, ya porque otra función sustitutiva ha venido a cruzarse en el camino de su realización, resta como apéndice en asfixia, inútil y fracasado.¹⁰⁸ Por eso

¹⁰⁸ En la medida en que a la función no se le permite campo o momento adecuado de realización, conviértese ella en una instancia de orden enteramente distinto al del objeto. Mientras éste funciona, y la función permanece adherida a él como su modo propio de mostrarse, de operar y ser, en la aparente naturalidad de la inmediatez del uso, nada podría separarlos. Pero basta que la función quede impedida en su normal manifestación para que se trace una barrera de apartamiento, como la distancia del signo (el objeto) al significado (la función). Mas lo que en esto constituye la originalidad del *ready-made* es la persistencia residual de la función como único modo de conservarle, aunque abstracta, una efectividad; no se suprime ella del todo, sino que sólo es asfixiada hasta el punto de mantener aún la posibilidad de identificación y de reconocimiento, y

mismo, también en el *ready-made* hay un momento de distorsión, pero ésta no es ya, de ningún modo, formal, sino *funcional*: y debe entenderse que esta distorsión no implica cambio, sino, a la vez, el impedimento de la función, pero también la permanencia de un *residuo* de la misma, a través del cual ella es reconocible y (pre-)validable como tal.

¿Cómo se ha llegado a esta distorsión? Está claro: a través del *choix*, por medio de un gesto que señala como producto contemplable — virtual obra de arte— algo que no se reserva ningún motivo interno para serlo y que, por eso, defrauda todo intento de hacerlo experimentable como arte. Es éste el doble movimiento del cual hemos venido hablando, que impide que la cosa o el ensamble de cosas tenga una apariencia unívoca o remisible a la presencia de un solo sentido, pues *formalmente* —sin atenernos a las variaciones y detalles de cada caso— ellas son, si así se quiere, *al mismo tiempo y en el mismo espacio*, meras cosas y obras de arte, es decir, en términos finales, *ni lo uno ni lo otro*, como exclusión de los extremos posibles en tal mismidad problemática de espacio y de tiempo. Debido a este doble movimiento es dable decir que en el *ready-made* tiene lugar la representación que las cosas cumplen de sí mismas en el modo de su *remedo*, puesto que, debiendo satisfacer funciones y exhibiendo, en consecuencia, su referencia a éstas —por la residualidad indicada— están impedidas de hacerlo. Esto vale sobre todo para el esquema formal apuntado: también la obra de arte como cosa, mera cosa, tiene que satisfacer una función, sea que denominemos a ésta el requisito de una simple admirabilidad, sea que la pensemos —lo que es, en fin, la base de lo primero— como restauración de un vínculo interno entre nuestra subjetividad y el todo de la naturaleza, reformulada la relación por aquella en condiciones de privilegio (el genio). Sólo porque la obra de arte es reducida en el *ready-made* a no más que su función —y de ahí la preeminencia del efecto y del espectador— puede quedar definida ella críticamente como objeto y, más lejos, como puro artificio.

¿Cómo es posible una auto-representación de los objetos?

No obstante, si se piensa la cosa de cerca, ¿cómo es posible que un objeto pueda representarse a sí mismo, aunque sólo sea en la impotencia que permite advertir aún la persistencia de un residuo

de ser, así, el espejo deformante de la representación del objeto. Asfixia de la función y persistencia residual de la misma son, pues, las dos determinaciones que definen el estatuto de la relación entre el objeto y su función en el *ready-made*.

funcional, identificable, pero desorientado? ¿Puede un objeto autorreferirse —como no fuese en su mudez—, puede ser representado en ausencia de todo sujeto? Pues toda representación es a la vez medición y tránsito que le permite a algo —un ente— volver a presentarse más allá de su simple mudez, con arreglo a un orden de la presencia. Entonces, ¿qué mediación ha ocurrido en el *ready-made*? ¿Qué hace al objeto ser remedo de sí mismo y de su (fracasada) posibilidad de arte? A fin de cuentas, cierto es que representación sólo puede haber en virtud de una instancia subjetiva, es decir, de una circunscripción regulada, autorregulada, una como pantalla, en que pueden advenir los entes a inscribir su presencia —no ya la suya autónoma, sino ésta del orden que instaura la mediación del sujeto. ¿Podemos indicar en el *ready-made* la intervención de tal instancia subjetiva? Parecía claro que la densidad subjetivo-vivencial, los avatares de la interioridad del individuo Duchamp, estaban minuciosamente despachados de aquéllos, de tal suerte que, a propósito de subjetividad, no se podría hablar evidentemente de una expresión en que ésa viniera a: plasmarse. Pero aquí tampoco preguntamos por esta especie de expresividad: la cuestión se dirige a si hay o no en el *ready-made* la válida inserción de un sujeto —un *ego cogito*— desde cuya localidad trascendental pudiera indicarse el evento de una (entonces aparente) auto-representación de los objetos. En tal sentido, formulamos también la pregunta de esta otra manera: ¿qué determina a la elección como intervención subjetiva? ¿Cuál es la fuerza que ha de haber en ella operando, en virtud de la cual pueda establecerse la duplicidad del movimiento y, con esto, la mediación?

5. La especificidad del *ready-made*: el humor

La inscripción: horizonte semántico y residualidad. Vísperas del humor

Recuérdese la observación que Duchamp hacía a propósito de una cierta característica importante del *ready-made*: además del acto electivo que tomaba su rasgo crucial de la abstinencia en materia de manifestaciones subjetivo-estéticas, se decía haber en él una “frase breve”, inscrita. Acaso sea éste el dato que nos facultaría, más que ningún otro elemento, seguramente a manera de único, para discernir allí una señal de subjetividad. Pues bien: ¿cómo se vincula *Why not sneeze* al complejo que intenta designar? ¿Qué nos anuncia *Air de Paris*

sobre su ampolla? ¿Qué describe *Pliant de voyage*? En el primer caso, el rótulo sugiere la medida frigididad del azúcar marmóreo que el termómetro registra; en el segundo se nos informa en términos exactos el contenido, interesante y fútil a la vez, de la ampolla de vidrio; en el tercero, por último, se nos propone la apetecible ventaja de una supuesta máquina de escribir plegable, de viaje, que no es sino su propia funda. ¿Cómo plegar la máquina, cómo escribir con la funda? Ninguna de estas breves frases vale, en verdad, como título descriptivo —pues en tales caso, ¿qué es *lo* descrito?—, pero, en cambio, cada una de ellas, encaminándonos “hacia otras regiones más verbales”, nos invita a una reflexión —cuyo éxito sabemos improbable, pero que no tenemos más remedio que emprender— sobre lo que el complejo es y significa —lo que *podría* ser y significar—: ello ocurre, insistimos, *precisamente a través de la inscripción que lo rotula*. Las “regiones más verbales” a que alude Duchamp son, pues, éstas, las de una reflexión sobre lo que el complejo exhibe y, ante todo, una reflexividad donde se pasa revista al modo en que somos afectados por él. Sonreímos o reímos: tal vez se trata sólo de un fenómeno cómico. Pero ¿diremos, en verdad, así? ¿Cesará con ello la reflexión y se disipará el esfuerzo de las facultades en la liviandad de la gracia? ¿Tiene realmente un término esta reflexión, o no es justamente la comprobación primaria de la broma lo que nos impulsa, en un segundo envión, a seguir reflexionando? A fin de cuentas, el asunto no es todo lo gratuito que requeriríamos para simplemente contentarnos. Acaso vacila allá borrosamente un cierto sentido *objetivo* en que pudiera resolverse como saber y conocimiento lo que hasta ahora, pero sólo parcialmente, no pasaba de ser diversión. También lo inscrito se guarda, pues, para sí, referido a su objeto, una vinculación vaga pero patente. Por cierto, esta vez no se trata de los débiles lazos que indicábamos entre las cosas y sus funciones establecidas por medio del desajuste de éstas mismas, sino del *horizonte semántico* sobre el que la cosa o el ensamble han sido proyectados a través de su rotulación. No extraemos conformidad de habernos enterado del carácter chistoso del asunto. Al contrario, la vía que desde el complejo lleva a la inscripción, a fin de poder averiguar allí con qué nos hemos topado, nos trae de vuelta, como si el sentido no hubiese sido exprimido totalmente por las palabras, como si a su vez tuviesen éstas su sentido en el complejo, y precisamente ellas nos indujeran a una reconsideración de lo propuesto: de vuelta hacia el objeto para reiniciarse allí nuevamente. De veras, pues, que la inscripción no lo

describe como haría un título. En el horizonte semántico que la inscripción suscita no termina la oscilación entre la imagen y la palabra, y ninguno de ambos términos basta para satisfacer al otro, no obstante se requieran y complementen entre sí: la inminencia de un sentido objetivo —la que nos impulsa a la reflexión y a la búsqueda de un concepto que nos permitiese pensar el nexo— no se resuelve, y precisamente porque no se resuelve, porque se mantiene como una inminencia esencial, sostiene el interés. En esta medida se puede decir que también en el horizonte semántico hay una *residualidad* a la obra, de acuerdo a la cual los sentidos complementarios de inscripción y nexo no llegan a integrarse y sólo se rozan a lo largo de una tangente.¹⁰⁹ Ambos son, el uno para el otro, residuos inagotables. Visto así, el *ready-made* es un chiste sin resolución, es decir, no es un chiste o bien uno que siempre estuviera reproduciéndose, perpetuo. Según ello, habremos de reconocer que antes que con un fenómeno cómico, aquí tenemos que hacer con una *fuerza* que sostiene el péndulo y el trance oscilatorio, y con una *dimensión* en que tal movimiento tiene lugar, como si estuviese rehaciéndose siempre de nuevo la capacidad misma del chiste, la *ocurrencia*: como si tuviésemos ante nosotros, no un objeto inscrito, no una palabra rotuladora, sino a su propia agencia interminable, apta para prolongar y redefinir las relaciones entre aquéllas. *Llamemos humor a esta fuerza, a esta dimensión, y a esta suerte de “arte de los residuos”*. ¿No es acaso el humor aquello que, viniendo a insertarse en los objetos y permitiendo a éstos relacionarse entre sí y consigo mismos según cánones que ven alterada su normalidad, puede hacerlos remedarse a sí mismos? Y a su vez, ¿no es el humor una instancia subjetiva capaz de facultar la representación y que, inscribiéndose en el seno mismo del objeto y los objetos, los separa internamente, para que así se especulen y parodien?¹¹⁰

Carácter de la intervención subjetiva en el *ready-made*

¹⁰⁹ Como veremos, es esta tangente, este borde, lo que propiamente debemos llamar “*ready-made*”.

¹¹⁰ Esta consideración solicita implícitamente, a manera de soterradas vías de cotejo y crítica, varias nociones centrales de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant (especialmente la “Analítica del juicio estético”); tal fondo permanece todavía en pasos siguientes. Un análisis detallado habría excedido todo límite y tampoco pertenecería orgánicamente a su curso. Con todo, habría aquí —en la aplicación de moldes kantianos— un interesante campo experimental.

Pero es preciso inquirir más de cerca sobre el carácter que tiene esta intervención subjetiva. Considérese en primer lugar que si el humor es el modo, el único modo restante en que se manifiesta una subjetividad en el *ready-made*, es también la única relación restante sobre la base de la cual se puede hablar de una *comunicabilidad* en su caso. En efecto, por el humor tenemos ante la vista un objeto por lo menos materialmente estable, para cuya recepción y evaluación disponemos de una pauta común: si bien quizá sólo para divagar respecto de él la posibilidad de un sentido consistente o, de manera más ajustada, realizar un ejercicio reflexionante, en virtud del cual —como recorrido constante de las diversas características que se adhieren unas a otras a partir de lo humorísticamente dado— no se retiene del todo el *ready-made* en la desolada opacidad. Al contrario, ateniéndose a lo dado es factible transmitir y confrontar, más allá de los meros pareceres privados —y no tan lejos como en una perspectiva metafísica—, la interpretación y evaluación que cada uno puede hacer sobre el asunto. En cada caso se nos propone también una comunicabilidad posible con el “artista” mismo mediante dicha reflexión, a través del ejercicio de nuestras facultades; si éstas se desenvuelven conforme a los efectos del humor, aquél todavía podrá ser rescatado en su índole de artista, si se lo determina como subjetividad humorística. En cuanto provocación del ejercicio reflexionante, por fallido que sea con vistas a su resolución —pero sólo a ésta—, el humor dimensional del *ready-made* es la inminencia de la comunicabilidad: como constancia de un punto común de referencia sobre la base del cual reflexionar —que, sin embargo, descamina las referencias o, mejor dicho, las redistribuye—, tanto como eventualidad de una postrera comprobación de la subjetividad artística precisamente en cuanto humor. Pero no es más que esta inminencia: también a ella le es amputado su presente posible o, en términos más exactos, es *demorada*, *retardada*, mantenida, pues, como pura inminencia.¹¹¹

¹¹¹ El concepto de *inminencia* (pura), de acuerdo al uso que de él hacemos aquí, lo hemos sonsacado de nuestros análisis de la *Poética* de Aristóteles y, en general de su teoría de lo imaginario. (Véase, en la tercera parte de nuestro estudio, el acápite “Aristóteles: mimesis, imagen y posibilidad.”) A su vez, la metódica de la demora como retención de la inminencia en su estéril pureza preside —o poco menos— la elaboración duchampiana del *Gran Vidrio*:

“Suerte de subtítulo

RETARDO EN VIDRIO

Emplear «retardo» en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio deviene retardo

Hegel sobre el humor

Pensemos, sin embargo, un poco más en lo anterior: ¿qué sería esta subjetividad artística determinada como humor? El examen de esta cuestión debe conducirnos al esclarecimiento que reclamábamos un párrafo atrás. ¿Qué serían el artista y el arte una vez establecida esta identidad? Hegel nos ha dejado una notable descripción de esta última, que en este contexto tiene pertinencia crítica. El modo en que, según él, se disuelve el arte romántico y, con éste, todo el arte como vigente manifestación del espíritu (absoluto) es, justamente, el modo del humor.¹¹² Cuando el arte —y, ante todo, la poesía y la pintura— ha alcanzado su última etapa (lo que Hegel denomina genéricamente el arte romántico lleva ya en sí el principio de la disolución, que se verifica con el romanticismo propiamente tal), deja de habitar en la conciencia del artista el sentido de la sustancialidad con que él tiene de hacer, que lo sostiene históricamente y que contiene la interna norma de una representación esencial de la objetividad. Ésta cae, en primer lugar, en la cotidianidad prosaica, mas no en la medida en que ésta porta lo moral y lo divino, sino sólo su variación y transitoriedad. La planicie de los objetos, unida al virtuosismo que tales ocupaciones suscitan — como si ya no hubiese en el arte más servicio que el de sus propios medios—, devuelven el interés solamente a la desalojada subjetividad del artista, para el cual la obra ya no es la formación de la verdad en sí misma reposante, sino el instrumento de la autorrepresentación del sujeto productivo: por ello, no es sólo el medio lo que es determinado por la subjetividad artística, sino el contenido mismo del arte, y así se convierte éste en arte del humor. En el humor es el propio arte el que se subjetiviza, hasta el punto de no distinguirse de la personalidad del artista; es, más bien, idéntico a ella misma —la vida como arte—, y todo aquello a través de lo que pueda hacerse presente esta subjetividad — lo objetivo en su abigarrado conjunto, ante lo cual el artista está plantado indiferentemente, sin principios internos de relación y

en vidrio —pero retardo en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio.—

Es simplemente un medio de llegar a no considerar más que la cosa en cuestión es un cuadro —hacer de ella un retardo en la máxima generalidad posible, no tanto en los diferentes sentidos en que puede ser tomado retardo, *sino más bien en su reunión indecisa*. «Retardo» —un retardo en vidrio, como se diría un poema en prosa o una escupidera de plata” (DDS, p. 41; la cursiva es nuestra).

¹¹² Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en: *op. cit.*, v. 13, pp. 217-240.

representación— es sólo material pasivo y arbitrariamente penetrado por la opinión, el ingenio y el talante, en suma, por el azar de las ocurrencias geniales.¹¹³ No obstante, todavía tiene reservado el arte un grado completamente final en la concurrencia de ambos extremos (imitación arbitraria de la objetividad prosaica y pasajera y liberación de la subjetividad según su interna contingencia) en una misma manifestación que, empero, sólo puede ser parte de un nexo más amplio dominado por la marca puramente subjetiva, o bien un mero fragmento aislado: un *humor objetivo*, en la forma del desatarse de la subjetividad en el objeto mismo interiorizándose en él, en los múltiples objetos y, no obstante, ser no más que un movimiento subjetivo de la fantasía, proveer la fecundación de aquéllos con un contenido nuevo y con un valor verdadero.

Humor subjetivo: la ironía

Al hilo de la lectura de esta descripción se siente uno tentado a descubrir numerosos puntos de coincidencia con el problema que indagamos y, más lejos todavía, elogiar un cierto don profético de Hegel en la tipificación de una actitud que no parece de ningún modo ajena a una gran parte de las cuestiones *biográficas* que se ciernen sobre el desarrollo del arte moderno: de este arte que, tal vez, según la perspectiva apuntada, no sería más que la continuación —o la realización exhaustiva— de la “muerte del arte”. Sin embargo, es claro que la pregunta que formulábamos —¿cuál es la índole de la intervención subjetiva que a través de las inscripciones tiene lugar en el *ready-made*?— no se satisface con la tesis de esa reclusión y privado azar denominado por Hegel “humor subjetivo”. Ya debería bastar con hacerse cargo del peso que el objeto cobre en los *ready-mades*, enteramente diverso del desinterés por todo lo objetivo supuesto en aquel humor; la sustancia de la cosa redefinida como función —esto es, nominalizada—, aunque no cumplida, es, de todos modos, momento imprescindible del producto y no sucumbe simplemente a los agujonazos temerarios de un ingenio artístico ocupado sólo de sí mismo. La diferencia es notoria allí donde justamente participa el desinterés recién evocado: en tanto que la indiferencia de este humor subjetivo recae de una manera universal sobre todo lo allí presente, porque se trata, básicamente, de sostener el interés nada más que en el

¹¹³ *Id.*, p. 226 ss.

sujeto blanco como pura capacidad vacua de intelección y de acción, y cuando ésta se ejerce no hace más que barajar los objetos al acaso de su fantasía, entre más desprendida, mejor, la indiferencia del humor en el *ready-made* es, con evidencia, un desinterés en el sujeto artístico como posible tema de su propia actividad, una versión hacia los objetos que, en su esencia selectiva, se conforma a un principio de anulación de la subjetividad estética y a una estrategia general de socavamiento de las bases de todo arte tradicional. Si con el humor subjetivo cae el arte en su propia desolación y ruina, no es por un propósito de método, sino por la disociación de que ha partido ese humor —ínsito en el fundamento del arte romántico— y que sólo va reservando, cada vez con mayor exclusivismo, una interioridad crecientemente inmediata. A fin de retener una distinción conceptual entre ambos tipos, convendría dar a este humor subjetivo el nombre de *ironía* y considerar a ésta como el proceso por el cual, en la vía de una pérdida progresiva de la realidad objetiva, sólo queda un sujeto desprovisto de determinaciones y carente de una materia significativa en que depositar vivamente su contenido ya diluido. En esta perspectiva, la característica fundamental de la ironía es su *negatividad*.¹¹⁴ En términos de comunicación, la ironía exhibe su negatividad claramente: si para ella todo es objeto eventual de intrusión y despliegue, también entran en esta categoría los espectadores de las obras irónicas; éstas, en rigor, carecen de destinatarios —no siendo el fin más que la exteriorización auto-propuesta de la subjetividad artística vacía—, ya por hacer de ellos un material más de la nivelación universal, ya porque ellos se sustraen a la misma, indignados, des-comunicados, como recurso de identidad necesario ante la amenaza de objetivación.

Especificidad del humor en el *ready-made*. El sujeto, la conciencia y la secuencia aditiva

Pues bien: ¿qué ocurre con el humor del *ready-made*, cuál es la especificidad que lo distingue de la ironía? La comunicabilidad

¹¹⁴ El concepto de ironía, precisamente en vista de este núcleo de negatividad, también ha sido debatido por Hegel. V. la Introducción general a las *Lecciones de estética*: “Mas lo irónico, como la individualidad genial, reside en el auto-aniquilarse de lo espléndido, lo grande, lo excelente, y así también las formas artísticas objetivas sólo tendrán que exhibir el principio de la subjetividad que se es absoluta, en cuanto que aquélla, en su auto-aniquilarse, muestra como nulidad lo que para el hombre tiene valor y dignidad”. (*Op. cit.*, Bd. 12, p. 100 ss.)

suscitada por el dato del *ready-made* (objeto e inscripción) sólo podría realizarse a través de una asunción, en la conciencia del espectador, de lo que allí está expuesto según las condiciones que han sido sugeridas. Dicho de otro modo, puesto que la comunicación está imposibilitada como atribución presuntiva de un mismo juicio de gusto —sobre lo bello o lo feo— al universo de los sujetos que juzgan, sólo habría de cumplirse por medio de un trabajo reflexivo-exegético; en su forma consumada —y por razón misma de no ser factible la comunicación estética—, este ejercicio debería resolverse en la reunión de los diversos momentos interpretativos bajo la unidad de la conciencia (que pudiera servir de fundamento y lugar a la prometida unidad de sentido). ¿Es esto así? ¿De qué manera acontece realmente la asunción?

Ante el espectador se despliega un fenómeno apoyado por una orientación problemática. Su estructura —la indecisión de objeto y obra de arte a una y en uno mismo— es eficaz ya desde el primer momento en la forma del desconcierto. Obsérvese que éste no es aquí un caso negativo, sino un cierto efecto de neutralidad. A fin de superar la indeterminación primaria —como estado inasible para la conciencia— se hace precisa la ponderación del dato, esto es, considerar las relaciones que se establecen entre el complejo y la frase añadida. Pero ninguna de estas relaciones tiene primacía con vistas a la resolución en totalidad y, al contrario, ellas abren un plexo de sistemas diversos de relaciones y significaciones virtuales. Es posible, por ejemplo, reflexionar sobre L.H.O.O.Q. haciendo valer la lectura de las siglas y la referencia a un erotismo oculto de la imagen —vinculado a la homosexualidad de Leonardo: “elle, Léonard”— que esa lectura despierta; los delgados hilos del bigote y la barba dibujados podrían sustentar una tal hipótesis con validez, antes de que deba desatarse disputa grave a ese respecto. Pero ahora el conjunto puede ser recompuesto partiendo de estos últimos elementos (barba y bigote) para volver sobre la inscripción; esta vez la leemos de manera continua: “look!” se nos advierte, en un ánimo de provocación casi pueril, ¡atiendan al crimen cometido, la Monna Lisa ha sido profanada! Se querrá ligar ambas vías de exégesis y se afirmará en una tercera instancia el contenido de la profanación, parecido a la de Freud en un célebre ensayo; para perpetrarla sin culpa se requeriría de la puerilidad o del asombro. Y así sucesivamente. Por otra parte, hablábamos ya de *Pliant de voyage* y de su duplicidad incoordinable. Si nos apoyamos en estos dos ejemplos —podríamos comprobar movimientos de recepción

e interpretación semejantes a éste (o, a veces, más complejos) en los demás *ready-mades*—, constataremos que la conciencia del espectador está entregada a un proceso secuencial de hipótesis sobre lo que el conjunto significa y es: en este proceso la primera hipótesis es *excluida* por la segunda, mas no porque sea negada por ella, sino simplemente por incongruencia de nivel, orden o sentido; la segunda es excluida por la tercera y, aunque ésta pueda implicar a la primera o, al menos, coexistir con ella, sólo puede hacerlo en tanto que la segunda no sea tomada en cuenta. Y así en adelante. Sin embargo, cada uno de estos momentos está (y debe estar) contenido en el *ready-made* o, si queremos decirlo mejor así, en aquella zona —anestésica— donde éste comparece; una mera arbitrariedad reflexiva no es admisible, en la medida en que cada uno de los momentos de la secuencia hipotética ha de tener su fundamento justificatorio en la objetividad (intervenida) del complejo. Pero —y éste es el hecho decisivo— el conjunto de estos momentos, aunque fuere descriptible o listable, no se deja unificar y totalizar en un acto simultáneo, sino únicamente de modo sucesivo, en la *secuencia*.¹¹⁵ Si la conciencia es unidad y concentración actual del sentido, no puede ella contener todos estos momentos, es decir, no puede afirmarlos simultáneamente sin declararse al punto inconsistente; no a causa de que cada uno de los momentos excluya a los demás y todos se repudien entre sí, sino porque, al ser recorridos, requieren del paso por la exclusión. Es claro que ésta sólo puede ser llevada a cabo en la conciencia bajo la especie de la *negación*, aun cuando ésta sea nada más que implícita. El movimiento, pues, a que se ve encarada la conciencia del espectador es el de un constante exceso o, en otras palabras, la forzosidad de salir de sí —de su unidad presente— como único medio de aprehender al *ready-made* en su totalidad: lo que por cierto, en vista

¹¹⁵ Uno de los problemas que acuciaba a Duchamp durante la elaboración del *Gran Vidrio* era el de “buscar el discutir sobre la duración plástica”; en nota de 1965 aclaró: “Quiero decir tiempo en espacio” (DDS, *op. cit.*, p. 109). Nos parece que las nociones de secuencia y de sucesividad están a la base del pensamiento duchampiano, implicadas, ante todo, en un término extraordinariamente grávido, que ya hemos abordado: el de *serie*. Véase la nota que —según el orden fijado por Michel Sanouillet— abre la *Boîte verte*: “LA NOVIA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, TODAVÍA: para apartar el *todo-ya-hecho*, en serie del *todo-ya-encontrado* (*pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé*). — El apartamiento es una operación” (*op. cit.*, p. 41). El término invoca en general una cierta dimensión de temporalidad —alusión, por ejemplo: “un poco como el pasaje de un participio presente a un pasado” (*op. cit.*, p. 118)— y, en ella, al importante concepto de retardo, cuyo texto de origen viene justamente a precisar el texto sobre la serie

del exceso y de la pura inminencia de aquélla es de antemano imposible. Por eso, en vez de ser una totalidad, el *ready-made* es para esta conciencia una *dispersión*: la suya propia; mas no en la acepción de caos, sino en cuanto hay allí, a través de la secuencia, una sistemática *adición* de dimensiones semánticas con arreglo a las cuales puede ser interpretado el *ready-made*. El humor en que halla éste su dimensión general obtiene su regla precisamente de esta sucesividad aditiva.¹¹⁶

El carácter de la inscripción

¿Podrá todavía ser experimentado el artista —el “autor”— tal como en la desvaída efigie de un *ego ludo*? ¿No ha sido él el primer espectador y, por tanto, aquél en quien primeramente ha ocurrido este proceso? ¿Habrá algo ya que nos pueda diferenciar de él, salvo esta antelación? De su subjetividad no queda nada: nada, además de lo inscrito en el *ready-made*, que sólo lleva orientaciones al nexo objetivo, pero no de vuelta a ningún sujeto, si no es en los efectos de humor en que ése ya no puede reconocerse. Y lo inscrito, ¿qué es en su formalidad? ¿Qué, sino la propia subjetividad, del “artista”, de nosotros, de los espectadores eventuales? En el *ready-made* (habrá que decirlo) *el sujeto resta como una pura capacidad inscriptora, que (se) inscribe ante todo a sí misma en el nexo objetivo. La inscripción, pues, no sólo determina el modo en que se presenta el sujeto-artista (presentación que es, a la vez, como vemos, su ausentamiento), sino también el modo general de la experiencia del ready-made: aprehenderlo e interpretarlo en la reflexión es precisamente inscribir(se) en él. Que este sujeto no pueda ya rescatarse como tal en la medida en que (se) inscribe es claro: al desplegar su representatividad en lo objetivo, al no poder representarse más a sí mismo a través de ello —sino que sólo es ello lo que en virtud de la inscripción se representa—, no se reserva ya la unificación posible de su conciencia, atendida exclusivamente a la secuencia aditiva de las dimensiones semánticas y disuelta en ella. Pero esto quiere decir, a la vez, que es la conciencia misma como imposibilidad lo que se suma fundamentalmente a la objetividad.*¹¹⁷

¹¹⁶ La fórmula duchampiana que contiene esta ley aditiva —y que contribuye a determinar el sentido de “serie” — es “n+1 dimensiones”. Quienquiera que revise el texto de la *Boîte blanche (A l'infinitt)* se encontrará con las elucubraciones que deben conducir, en general, a la posibilidad de representar en “n dimensiones” un continuo de “n+1 dimensiones”. (Sobre esto, véanse, especialmente, los acápites finales de esta parte, “La aparición” y “Aparición, *eidolon* y *ready-made*”.)

¹¹⁷ En otros términos, *la conciencia se espacializa en el ready-made*. “Quiero decir tiempo

La meta-ironía

El espacio de ocurrencia de esta inscripción es lo que hemos denominado humor y, en este sentido, el humor es, por decir así, el sucedáneo de la conciencia y de la subjetividad en tanto que éstas se inscriben. Transformada —sin retorno— la conciencia en humor, deja definitivamente de ser una unidad (por ello la llamamos imposible, mas no ineficaz), y es sólo dispersión en los términos ya explicados. Es claro ahora que la determinación de este humor es radicalmente diversa de la del humor subjetivo, de la ironía. Ésta delegaba toda su sustancia en una negatividad universal que finalmente alcanzaba también a la esfera del sujeto. El humor del *ready-made* es, en cambio, enteramente *afirmativo*. Debe entenderse que asociamos esta observación a una doble fuente. Hemos visto que el *ready-made* se constituye, no por una negación de la función del objeto —la cual habría de estar necesariamente implicada en cualquier proceso de su transfiguración—, sino por un impedimento de la misma. Acaso querría pensarse que también ésta es una forma de negación —algo semejante a una negación objetiva—, pero si atendemos bien al asunto quedará claro que, sin incidir en los concretos lazos que determinan al objeto, el impedimento sólo se establece en el nivel de las relaciones semánticas, ya prefiguradas en el complejo objetivo —en este caso la función es susceptible de ser considerada como significación¹¹⁸—, y esencialmente

(conciencia) en espacio (objetividad).” Así, pues, en la fórmula mencionada en la nota anterior, “n+1 dim.”, la adición debe ser considerada esencialmente como conciencia imposible, en cuanto imposibilitada. Lo decimos de este modo para subrayar el hecho de que la conciencia, la subjetividad, no está enteramente ausente en el *ready-made*; al contrario, éste la supone, pero al unísono le impide reconstituirse en su unidad. Este impedimento opera por medio de los efectos de humor, y es en tal rasgo donde se destaca con relieve mayor la diferencia radical que subsiste entre aquél y la ironía: en tanto es ésta la apoteosis de la subjetividad, si bien sólo en su magnitud unilateral, el humor es el ausentamiento de la conciencia a través de su versión irremisible en lo objetivo. Que en fin la imposibilidad de la conciencia Adicionada a la objetividad libere la *posibilidad absoluta de lo objetivo* (o a lo objetivo como “posible absoluto”) es algo, entre tanto, no más que conjeturable (y no derechamente conceptualizable, puesto que ese “posible absoluto” debería entrañar el colapso de la propia noción de “objetividad”). Señales indirectas sobre esto serán dadas en la tercera parte.

¹¹⁸ Es éste el alcance de verificación que podríamos concederle a la exégesis surrealista sobre la significatividad contextual: hay efectivamente en el *ready-made* un principio de significatividad; pero este principio no viene definido por la variación de contexto, sino por la gestación de un espacio no accidental —la anestesia y, como regla de eficiencia

distribuidas por la inscripción agregada. El impedimento es, pues, en su raíz, una demora, un *retardo* en la asignación de funciones a los objetos implicados, merced a la cual, *antes* de que podamos validar la función adecuada (como significación *propia* del objeto), *todavía* estamos sometidos a la eficacia de otras funciones (o de otros modos de representarlas) lateralmente vinculadas a la primera, como vigencia de la reflexión. En esta misma medida, el retardo funda la validación posible, no restrictiva, de todas esas funciones como asignaciones semánticas. Por otra parte, notábamos también que las diversas asignaciones semánticas de que son susceptibles los ingredientes del *ready-made* pertenecen a órdenes igualmente diversos y que, por ello, *para una conciencia*, resultan incoordinables en una unidad; no obstante, todas ellas son reflexionables y justificables según el movimiento del humor, es decir, según el complejo nexo formado por el objeto y su inscripción. Aunque hay aquí un juego de exclusiones, éstas tampoco son restrictivas, sino sólo en la medida en que probásemos de instituir su coherencia como presencia simultánea. La ausencia de restricción — que es precisamente una ausencia de factores negativos— implica la falta de una jerarquía, tanto para las funciones como para las asignaciones semánticas: todas ellas tienen el mismo valor, son todas indecibles, *indiferentes*, mas no niveladas con vistas a la retención de un sujeto (precariamente) autosatisfecho, puesto que éste también se ha jugado en ellas. Desde el punto de vista del humor y de la objetividad —que no es en rigor ningún “punto de vista”—, no hay momento alguno de negación que pudiésemos señalar en el proceso: el sentido que tiene exclusión e impedimento es el mismo que se decanta en el concepto de adición. El carácter afirmativo no es otro, pues, que aquello que hemos denominado sucesividad aditiva y se deja pensar fundamentalmente como retardo (o inminencia). Podría decirse que en ello hay, también, una suerte de descubrimiento *lógico* que podemos achacar a Duchamp: el de la posibilidad de hacer que algo —un objeto o un nexo de objeto— no sea lo que es, sólo lo que es, *sin negarlo (alterarlo), sino afirmándolo, pero retardadamente*: es decir, manteniéndolo en la inminencia de sí mismo, donde, sin alcanzar aún este mismo (*même*), sin determinarse, aún en estado de pre-determinación, puede ser todavía (*même*) *más* que sí mismo. Esta afirmación retardante constituye el núcleo del humor del *ready-made*. Tal vez nos asistiría todo el derecho

suya, el humor—. Frente al contexto, el *ready-made* permanece también indiferente.

si apellidásemos a este humor de “objetivo”,¹¹⁹ pero de seguro es más pertinente emplear las palabras de Duchamp: *ironismo de afirmación* o, acaso con mayor exactitud, *meta-ironía*.¹²⁰

6. Especificidad del *ready-made*: la estructura del *ready-made*

Ahora bien: ¿cuál es la especial estructura que capacita al *ready-made* para desplegarse en el espacio de este humor? ¿Cómo debe estar él internamente configurado de modo que responda adecuadamente al movimiento descrito? ¿Podemos invocar algún correlato para este tipo de manifestaciones? Si la inscripción es lo que predestina al humor como espacio de comparecencia del *ready-made*, es opinable que precisamente desde el terreno del trabajo del lenguaje podamos perfilar aquella estructura. Y no debe sorprender esto si, como creemos, tanto desde la práctica misma de Duchamp surge continuamente una poderosa apelación a ese trabajo —a la “literatura”—, como también es dable hallar en ésta, al hilo de ciertas experiencias igualmente “modernas”, afinidades específicas con dicha práctica.

Las palabras bífidas de Lewis Carroll

Consideremos la tesis de Lewis Carroll sobre cierto perfecto equilibrio mental que da por resultado un lenguaje bífido, indeciso e indecible y extremadamente humorístico. En el *Preface to the Hunting of the Snark* (“Prefacio a la Caza del Serprón”), funda Carroll su explicación de las palabras aparecidas en el poema *Jabberwocky*, que figura en *Through the Looking Glass (Alicia a través del espejo)* —y de cuyo género *snark* es, precisamente, un nuevo engendro: *snake* + *shark*—, sobre la teoría que

¹¹⁹ Mas ya no en el ánimo de Hegel, que hablaba de un “humor objetivo” como manifestación parcial —en la medida en que todavía puede ser *arte*— dentro del círculo que la característica esencial del humor subjetivo describe. A fin de cuentas, Hegel llamaba la atención hacia el hecho de que si este humor alcanzara toda su extensión dejaría de ser una magnitud artística: “Pero semejante interiorización [en el objeto] sólo puede ser parcial, y exteriorizarse, acaso, únicamente en el contorno de una canción, o sólo como parte de un todo más grande. Pues, expandiéndose y realizándose dentro de la objetividad, tendría que devenir acción y circunstancia y exposición objetiva” (*op. cit.*, v. 13, p. 237)

¹²⁰ Un texto de la *Boîte verte* sugiere: “El ironismo de afirmación: diferencias con el ironismo negador que depende de la Risa solamente” (DDS; *op. cit.*, p. 46).

ahí mismo, páginas después, expone el huevo vacilante, Humpty-Dumpty:

La teoría de Humpty-Dumpty, de dos sentidos empaquetados en una sola palabra, como un *portmanteau*, me parece la respuesta correcta a todo esto.

Por ejemplo, tome usted las dos palabras *fuming* (“humeante”) y *furious* (“furioso”). Resuélvase a decir ambas palabras, pero deje sin decidir cuál dirá primeramente. Ahora abra la boca y hable. Si sus pensamientos se inclinan, por poco que sea, hacia *fuming*, usted dirá *fuming-furious*; si se vuelven, aun el espesor de un cabello, hacia *furious*, usted dirá *furious-fuming*; pero si tiene ése que es el más raro de los dones, una mente perfectamente balanceada, usted dirá *frumious* (“frumioso”).¹²¹

¿Qué mecanismo se pone en juego aquí? ¿Qué relaciones lingüístico-literarias se establecen a fin de dar lugar al perchero de Humpty-Dumpty? Si leemos el poema *Jabberwocky*, advertiremos que, en primer lugar, el trabajo realizado opera en el nivel de las palabras, de los nombres y verbos, no en el de la frase y la oración. La alteración signico-semántica de que da testimonio *frumious* no se verifica en la sintaxis inglesa, que mantiene tranquilamente el orden normal de las construcciones idiomáticas, y que se aviene, incluso, a doblarse bajo las exigencias de una redacción poética para dar las apariencias de metáforas y metonimias. Ahora bien: si examinamos la palabra *frumious*, la veremos compuesta, como ha dicho Carroll, por la confluencia de las otras dos palabras mencionadas, *furious* y *fuming*, de modo que resulte como la amalgama signica de ambas, pero también como la doble suscitación de sus contenidos semánticos; sucede como indica Alicia:

¹²¹ L. Carroll, *Complete Works*, New York: Vintage, 1976, p. 754. En la conversación que sostienen ambos, Humpty-Dumpty explica a Alicia la última estrofa de *Jabberwocky* y, al llegar a la palabra *slithy*, enuncia: “Bueno, *slithy* (“fangible”) significa *lithe and slimy* (“flexible y fangoso”): *lithe* es lo mismo que ‘activo’. Ya ves que es como un *portmanteau* —hay dos sentidos empacados en una palabra.” Una página atrás, en la misma conversación, Humpty-Dumpty ha hecho algo así como una declaración de principios de arbitrariedad lingüística: “«Cuando yo uso una palabra», dijo Humpty-Dumpty en un tono más bien desdeñoso, «significa exactamente lo que yo elijo que signifique —ni más ni menos.» —«La cuestión», dijo Alicia, «es si tú puedes hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.» —«La cuestión», dijo Humpty-Dumpty, «es quién es el amo —eso es todo»“ (*op. cit.*, p. 214 s.). (Las traducciones son nuestras.)

“«Parece muy bonito», dijo cuando lo hubo terminado, «pero es *más bien* difícil de entender». (Ya veis que no quería confesar, incluso a sí misma, que no podía descifrarlo en absoluto.) «De alguna manera parece llenarme la cabeza de ideas —¡sólo que no sé exactamente lo que son!... »¹²² Tal como en el caso del poema inverso, también *frumious*, aunque más elementalmente —como demanda, por lo demás, su naturaleza de ejemplo—, llena la cabeza de ideas, es decir de contenidos semánticos que se pierden de vista. De manera que esta voz está compuesta por la confluencia de dos sucesiones fónicas y gráficas, y suscita, desde ella, a su turno, dos contenidos semánticos o quizá más, si hacemos caso a la plétora imprecisable que confiesa Alicia, *dos secuencias de significación* (puesto que tanto *furios* como *fuming* traen apareados sus propios contenidos semánticos). Las dos secuencias son, pues, una, la que comporta la significación directriz de “furioso”, y la otra, que comporta la significación directriz de “humeante”. En un diagrama:

frumious

1. <i>fuming</i> (serie de lo humeante)	2. <i>furios</i> (serie de lo furioso)
---	--

Insignificancia y significación de las palabras bífidas: ausencia de elección semántica

¿Qué resulta de esta confluencia y de su redistribución? O, lo que es igual, ¿cómo hemos de definir el estatuto de *frumious*? Ante todo, admitamos un punto crucial: más que *un* doble contenido semántico, la palabra es la concreta posibilidad de esa dupla, o sea, exactamente como ha querido Carroll señalar, una suerte de dispositivo capaz de recibir dos (o más) significaciones: un perchero lingüístico. Dicho de otro modo, *las significaciones suscitadas no son confluyentes*. Por cierto, la palabra del ejemplo de Carroll podría aparentar apresuradamente la recta posesión de *un* contenido semántico —doble, si se quiere— a

¹²² *Op. cit.*, p. 155.

manera de la invocación de un símbolo, disimulando su paso por la pura condición instrumental y vacua: *frumious* puede evocar a ojos vista la clara imagen que la mitología doméstica y cósmica nos ha inculcado desde niños, la del dragón, y, de modo extensivo, también la de la desatada ira en general.¹²³ Pero esa apariencia se debe sólo a cierto convencionalismo asociativo que el signo ha venido a rescatar. Donde ese convencionalismo está ausente o donde tiene una textura harto más compleja —y es el caso de varios vocablos del poema que Alicia no entiende ni por asomo—, se advierte inequívocamente la propiedad de vacío o, mejor dicho, de *insignificancia* que caracteriza a la palabra generada. ¿Cómo ha venido ella a cobrar esta propiedad de insignificancia, esto es, de no-confluencia significativa? La clave está, sin duda, en el camino de su génesis: *frumious* se ha formado por una hábil mezcla de los elementos fónicos y gráficos de las dos palabras precedentes, de tal suerte que lleva inscrito en su propio cuerpo el vestigio de aquéllas. Si a estas dos un largo uso ha acordado significaciones más o menos nítidas y firmes, sacándolas, en cierto modo, para la conciencia que acompaña a este mismo uso, de su desnuda arbitrariedad, la tercera, en cambio, tomada por sí sola, se mantiene perfectamente asignificativa y sólo reconocible —y por lo tanto validable— en la remisión a su confundida paternidad. No obstante, esta remisión fracasa como acto simple, y es precisamente aquí donde reposa la significación, la única significación posible de la palabra bífida. Desde su mezcla sígnica, *frumious* propone una *disyunción* entre *furious* y *fuming*, que los mantiene todavía validables en su apartamiento, pero de tal manera que *ya no es preciso elegir* entre las significaciones de *fuming* y *furious*, sino que ambas coexisten, neutralizadas, en la amalgama de caracteres del *portmanteau*. Así lo establece claramente la conclusión del *Preface* citado: “Suponiendo que, cuando Pistol profirió las conocidas palabras —«¿Bajo qué rey, Bezonian? ¡Habla o muere!»—, el juez Shallow hubiese estado seguro que se trataba ora de Guillermo, ora de Ricardo, pero no fuese capaz de decidir cuál de los dos, de suerte que no podía decir uno de los nombres antes que el otro, ¿puede dudarse que, en vez de morir, habría suspirado «¡Guillardo!»”¹²⁴ Si, pues, *frumious* ha de exponer un contenido semántico, si ha de tener una significación, ésta no es otra

¹²³ Precisamente así —un dragón que se cierne enfurecido sobre un frágil y valiente caballero— es como se lo figura el ilustrador de las dos *Alicias*, John Tenniel.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 755.

que: *ausencia de decisión entre “furious” y “fuming”* como signos de respectivos contenidos semánticos. Por eso, la disyunción que opera *frumious* no es separadora (analítica), sino *sintética*.¹²⁵ La índole de esta síntesis disyuntiva no es, sin embargo, la productividad que caracteriza a la síntesis en general, sino la neutralidad de la insignificancia, de la *indiferencia*: “una mente perfectamente balanceada”.

Si la ausencia de elección semántica es el gesto mismo por el cual adviene la palabra bífida, ello no quiere decir que toda elección esté de aquí despachada: pero sí ocurre que ya ninguna opción podrá reclamar un motivo, que toda semantización es necesariamente inmotivada. Esta carencia de motivos no tiene otro motivo que la continua circulación signica abierta por la palabra bífida. Por eso volvemos a dibujar así nuestro diagrama, incluyendo tal circulación:

frumious

fuming

furious

Significando su propia insignificancia, remisible por indiferencia, es decir, por lapso de toda elección significativa, *frumious* es, pues, en rigor, *signo de signos* y no el signo — que ha devenido inmediato por el uso reiterado— de un contenido semántico. Por esta redoblada secundariedad —no olvidemos que las dos primeras palabras son estrictamente segundas, según lo reconoce toda la tradición del análisis filosófico del lenguaje,¹²⁶ sólo por su insignificancia puede ligar la

¹²⁵ Adherimos aquí sin compromiso excesivo a la interpretación que de las palabras-perchero hace Gilles Deleuze, precisamente como síntesis disyuntivas. Cf. su *Lógica del sentido*, Barcelona: Barral, 1971, p. 62 ss., 215 ss. y Apéndice III, p. 375 ss.

¹²⁶ Parafraseamos notas atrás el comienzo de Aristóteles, *De int.*: “Los sonidos emitidos por la voz son símbolos de las palabras emitidas por la voz. Al igual que la escritura, las palabras habladas no son las mismas para todos los hombres, en tanto que las afecciones del alma, de los que aquellas son inmediatamente signos, son idénticos en todos, como son idénticas también las cosas cuyas imágenes son esos estados.” Mientras el lazo entre las palabras y los entes es hijo del arbitrio humano y exclusivamente convencional, la relación de las cosas con sus imágenes en el alma es natural y directa. No obstante, cuando Aristóteles explica la naturalidad de este vínculo no puede hacer menos que apelar a la metáfora de la escritura y la pintura (impresión), como ya antes Platón había hecho. Cf. Aristóteles, *De anima.*, III, 3, 427 b - 428 a, y muy especialmente *De*

palabra bífida los contenidos semánticos y redistribuirlos indiferentemente. Permítasenos denominar a esta metódica de la secundariedad absoluta del lenguaje, que también podríamos tomar como su *absoluta artificialidad*,¹²⁷ el *orden del retruécano* (del *pun* o *calembour*), a diferencia del orden de la metáfora.

Orden del retruécano, orden de la metáfora

En efecto, la operatoria del retruécano difiere esencialmente de la operatoria de la metáfora. Proponemos esta afirmación no sólo nutriéndonos de la distinción obvia —pero también incompleta— según la cual el retruécano es ante todo una maniobra sígnica que se consume en el nivel de los grafemas y fonemas, y la metáfora, en su base, una maniobra semántica, sino apelando de la manera más señalada a la diferencia de efectos en el universo semántico que acarrearán respectivamente metáfora y *calembour*. Como maniobra semántica, la metáfora es gesto de aproximación de significaciones menos o más separadas y distantes. La filosofía nos ha enseñado que hay dos modos posibles de constituirse la metáfora (ya lo indicábamos antes): como recta subordinación del movimiento de aproximación semántica al concepto, es decir, a aquel lugar en que se depositan y ordenan los contenidos —es la célebre definición del capítulo 21 de la *Poética* de Aristóteles—, o bien como plenificación del discurso por ese movimiento que acusa parentescos y afinidades y cruza las más grandes distancias del significado: así ocurre en la sinapsis de los imposibles como víspera del enigma. Tal inteligencia de la metáfora —esta alternativa que acaso no es sino una pareja complementaria— no varía en su esquema a lo largo de toda la tradición, y es precisamente sobre este entendido que el joven filólogo Nietzsche emprende un ataque furibundo contra la filosofía por medio de la inversión de la jerarquía entre el concepto y la metáfora.¹²⁸ Lo decisivo en esta visión es

mem. et remin., 1, 450 b 12 – 454 a 14; Platón, *Filebo*, 38 e – 39 e.

¹²⁷ Si la escritura es el miembro insanablemente segundo en esta secundariedad bimembre del lenguaje, la artificialidad absoluta de que hablamos podría ser interpretada en este contexto precisamente como escritura.

¹²⁸ En el fragmento *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (“Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”), perteneciente al *Libro del filósofo*, la inversión se produce en torno a la cuestión de la verdad, sobre la cual no cabe decisión, en cuanto el fondo de la realidad se ha convertido en la X kantiana —reinterpretada como naturaleza alógica—, y todo nuestro acceso a él depende de un proceso de transposiciones metafóricas que empieza ya con las meras sensaciones. En esta visión el concepto —

justamente la relación ineludible que se establece entre la metáfora y los contenidos semánticos, sean éstos la ordenada plantilla de géneros y especies del universo lógico y ontológico aristotélico o la inminencia de un significado inaprehensible —el enigma—. La vecindad, presente ante el espíritu, en que ella pone a dos contenidos semánticos más o menos alejados indica el curso general de una estrategia metafórica cuya meta es la remisión de la diversidad de los significados a un Mismo silente y secreto, donde cosas y palabras se hallan reunidas en una identidad originaria. La estrategia que la metáfora envuelve y que se desarrolla cuando ésta ha tomado la soberanía del discurso mira, pues, hacia la vuelta al paraíso semántico, es decir, a la plena *naturalidad* del lenguaje. Y cuando ella se confiesa incapaz de volver más acá del origen del lenguaje —habrá que pensar que éste debe ser, después de todo, su reconocimiento final—, la estrategia metafórica es, de cualquier modo, el proyecto de una afiliación universal del ser unitario en diversidad. Lo que sostiene y custodia la afiliación y le da su ley —de naturalidad— es la relación de *analogía* de palabra a palabra y de palabra a cosa.

Podría pensarse que el retruécano se construye sobre la base de una fe semejante: así, porque suponemos que una palabra suscita un contenido semántico más o menos definible de una manera prácticamente inmediata —aunque sólo sea en la forma de la convención, provista de la universalidad consensual dable a esta facticidad—, operamos ya en el nivel signico con la confianza de que esto tendrá obligatorias consecuencias en el nivel semántico. Pero más que la ilusoria convicción a propósito de tal inmediatez de la relación significativa, lo que hay en el retruécano es la *utilización* de esa creencia ilusoria, que el propio uso del lenguaje lleva a una vigencia considerable. Y esa utilización produce una suspensión de los criterios habituales de asociación del signo con su significado. De este modo, la operatoria del retruécano no puede reponer ningún misticismo de la identidad entre palabras y cosas —ya por el poder revelador de aquéllas, ya por su *dynamis* creadora, o, por último, debido a la presencia en la cosa de un nombre secreto—, sino que devuelve al lenguaje a su más entera secundariedad, mediatez y arbitrariedad, a la

legislativo para Aristóteles — “sólo resta como el residuo de una metáfora”. La época del ensayo coincide con la explotación sistemática, y ajena ya al control conceptual, que hace la poesía francesa de la metáfora como hora de captación y comprensión activa del mundo.

desvinculación total de los contenidos semánticos: pero no por negación o retiro, sino por indiferencia, es decir, por una suerte de compromiso de neutralidad. Los contenidos semánticos significados por los términos a base de los cuales se ha construido el término bífido no son ya recuperables por la vía de una vinculación natural al signo — que tuvo que ser una vez negada para asegurar el funcionamiento válido del lenguaje¹²⁹—, ni tampoco a través de la convencionalidad, especie de naturaleza segunda, que funda esta vinculación, ahora limitadamente, en la práctica lingüística. Pues es propio del retruécano imposibilitar toda asociación —por externa que ésta sea— con algún contenido semántico verdaderamente *nuevo* o con uno que no hubiese sido nombrado antes (el retruécano no es un neologismo), y en este mismo sentido también ser desprendible sólo de referencias ya establecidas. A causa de esta indiferencia, a causa de la suspensión de todo eje central que permitiese tanto discernir las vecindades y distancias semánticas como rehacerles su espacio, la estrategia del retruécano consiste en una incesante redistribución de las significaciones según la norma disyuntiva bajo la cual funciona el puro signo. Para la soberanía del *calembour*, el lenguaje no se dirige —lo que siempre podría pensarse sólo asintóticamente— hacia su propio umbral, en ademán de abolirse en la identidad de las cosas, en la perentoria voz de las cosas, sino que es el dispositivo y medio universal de la selectividad semántica arbitraria como única posibilidad de uso y vida en el lenguaje: cuanto toda selección ha perdido motivo y legitimación.¹³⁰

¹²⁹ Es justamente el principio de significatividad de donde arranca la teoría aristotélica del lenguaje, determinante para toda la posteridad: la diferencia *radical* entre la cosa y la palabra —que para ser palabra ya no puede más ser considerada como cosa, a la manera de los sofistas— y, a su turno, el carácter sustitutivo y referencial que autoriza al signo, sin razones internas, a significar a la cosa.

¹³⁰ La más notable realización literaria de esta empresa, que hace del *pun* su núcleo, es, sin duda, la que Joyce acometió en su *Finnegans Wake*, ese universo de sístoles y diástoles signico-semánticas que él mismo define como *chaosmos*. —Al concluir este ensayo hemos podido conocer el libro de Umberto Eco *Opera aperta* (en su edición francesa, de 1965). La sección sexta —“De la «somme» à «Finnegans Wake». Les poétiques de James Joyce” (pp. 169-304)— analiza la evolución de la obra de Joyce con el objeto de desentrañar los programas operatorios que ésta pone en juego. Aquél que define el trabajo *técnico* de *Finnegans Wake* es, precisamente, “La poétique du calembour” (p. 264 ss.): “Si la historia es un ciclo incesante de sucesiones y de retornos, no tiene ese carácter de irreversibilidad que se le reconoce habitualmente. Todos los acontecimientos son simultáneos: pasado,

El retruécano verbal de Duchamp

La importancia que el *calembour* tiene en la práctica de Marcel Duchamp es extraordinaria; para empezar, cabe recordar los juegos a que sometía su propio nombre: Marchand du Sel, MARIée-CELibataires... También en esto la década del diez es decisiva. La maduración artística va acompañada por una creciente incidencia de los retruécanos, ya como ingredientes de títulos para diversas obras, ya como títulos totales, o bien, a veces, como instrumentos autónomos de manifestación ocasional. No olvidaremos que, en el sentido más amplio y fundamental, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* —nombre que por sí solo es interesante juego, del que más atrás sacamos algún provecho (*même*)— reclama, en virtud del comercio silencioso y necesario que va de la obra a los apuntes y viceversa, también la constancia de un cierto retruécano inexpresso: de “*Grand Verre*” a “*Boîte verte*” y en retorno, su estructura de aprehensión queda incluso en la dupla reversible *verre vers vert / vert vers verre*. Con todo, la soberanía del retruécano verbal en la evolución de esta obra y de este pensamiento se instaaura con la aparición del *alter ego* de Duchamp, su propio *calembour* personal: Rrose Sélavy.¹³¹ Hay de esta soberanía un testimonio en forma

presente y futuro coinciden. Y como cada cosa existe en la medida en que es nombrada, se volverá a encontrar en las palabras este mismo movimiento, este mismo juego de continuas metamorfosis: el *pun*, el *calembour*, será el resorte de un tal proceso. Joyce penetra así en el flujo inmenso del lenguaje para dominarlo y, a través suyo, dominar el mundo” (p. 264 s.). No obstante, Eco subsume la poética del retruécano bajo aquello que forma el corazón de su concepto de “obra abierta”: la noción de ambigüedad. Y cuando se ve encarado a precisar en qué consisten las poéticas de la obra abierta, señala sólo que ellas “son el *proyecto de un mensaje dotado de un gran abanico de posibilidades interpretativas*” (p. 11). Mas en tanto se piense este problema —y aquí, ante todo, el retruécano— en términos de ambigüedad, no se podrá tener un acceso real a las operaciones que en este arte tienen lugar. Más allá de toda consideración del *calembour* como ambigüedad —que no constituye sino un efecto de su estructura para la conciencia— creemos necesario pensarlo como un *dispositivo de distributividad semántica*. —(Aparte: a la lista de nombres comprometidos en semejante “trabajo del lenguaje” —el del retruécano— habría que sumar el de un favorito de Duchamp: Roussel. Sobre éste, v. el estudio de Michel Foucault *Raymond Roussel*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.)

¹³¹ En sus conversaciones con Cabanne, Duchamp refiere el origen de este juego de travestimiento:

“He querido [...] cambiar de identidad y la primera idea que me ha venido es adoptar un nombre judío. Yo era católico ¡y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra! No encontré un nombre judío que me gustara o me tentara, y de golpe tuve una idea: ¡por

de setenta retruécanos de variada índole, compilados en dos selecciones sobre la firma de Rose: *Oculisme de Précision y Morceaux moisis*.¹³²

La variedad de construcción de estos retruécanos es grande y cubre acaso el conjunto de modalidades de esta forma, desde el deletreo hasta la desfiguración semántica, de la aliteración a la palabra bífida. En la excelente introducción que destina a las dos colecciones, Michel Sanouillet logra discernir con bastante justicia la determinación propia del *calembour* duchampiano y los niveles básicos en que éste opera: “*Grosso modo*, se puede decir que el ardor subversivo de Duchamp en materia de lenguaje se ejerce en dos niveles, que por lo demás se recortan frecuentemente: el nivel de la *palabra* y el de la *frase*, es decir, en el plano de la estructura celular del texto. En efecto, no es jamás el cuerpo de este texto el que es puesto globalmente en cuestión, sin duda porque un ataque contextual estilístico sería probablemente menos eficaz, y sobre todo porque Duchamp no se interesa en las virtudes de lo escrito constituido en objeto de vocación literaria. Duchamp, como los dadaístas, no se dejó de ninguna manera atrapar en la celada insidiosa del discurso que debía encantar a los surrealistas.”¹³³ En el primer nivel, el de la palabra, el retruécano se articula principalmente en torno a las parejas homofonía / homografía y hominimia / paronimia. “Todas las interferencias, relaciones y combinaciones sonido / sentido / grafía son utilizadas.”¹³⁴ De estas operaciones dan noticia, por ejemplo: *objet dard; et-qui libre?; il arrange or, jus n’y est: hilarant Georges*

qué no cambiar de sexo! Entonces, de ahí vino el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá esté muy bien, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre zonzoso. La doble RR viene del cuadro de Francis Picabia, ya saben ustedes, el “Ojo cacodilato” que está en *Le Bouef sur le Toit* —no sé si lo han vendido— que Francis había pedido firmar a todos sus amigos. Ya no me acuerdo cómo lo firmé —lo fotografiaron, así que alguien lo sabrá. Creo que puse *Pi Qu’habilla Rose* —riega (*arrose*) exige dos R, y entonces me atrajo la segunda R y la agregué —*Pi Qu’habilla Rose Sélavy*.

“Todo eso eran juegos de palabras.” (P. Cabanne, *op. cit.*, p. 118.)

El gesto judaizante que primeramente interesó a Duchamp se conserva en el supuesto apellido Sélavy (“c’est la vie”), y quizá sugiere, a la vez, un motivo oculto de su concepción artística, por el cual la “cisión” debería acusarse, por fin, como una “circuncisión”.

¹³² “Oculismo de precisión” y “Fragmentos mojados”. Cf. DDS, *op. cit.*, pp. 151-164.

¹³³ *Op. cit.*, p. 147. La introducción de Sanouillet ocupa las pp. 145-149.

¹³⁴ *Ibid.*

Hugnet; ovaire tout la nuit; église, exil; ruiner, uriner; orchidée fixe; Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis; Bagarre d'Austerlitz; Fresh Widow; lits et ratures, etc. En el nivel de la frase, la *contrepèterie* (lapsus o juego de contraposición literal) (*sels de bains, belle de seins*), la falsa etimología según un radical arbitrario (*hom-i-dom-from-plu-ra-MAGES; a guest + a host = a ghost*) y el paralogismo (*un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas*).¹³⁵

Es claro que esta misma variedad nos desvía parcialmente del modelo que elaboramos al hacer el análisis de Carroll. Palabras bífidas hay aquí, entre otras clases de retruécano, pero no con una especial preponderancia: *caleçons* de musique (por “leçons de musique de chambre”);¹³⁶ *orchidée fixe*; y *ghost* es acaso ejemplo paradigmático de formación de una palabra bífida. Pero lo que nos interesaba al intentar dicho análisis era, además de llegar a fijar un modelo de retruécano, advertir los fundamentos de su operatoria. En este sentido, la mencionada obra de Joyce, sin perjuicio de que mezcle todos los tipos de retruécanos que sería posible distinguir —de los cuales el *portmanteau* de Carroll es sólo uno, aunque tal vez el que porta, plegada, la ley—, obedece rigurosamente a la estrategia del *calembour* en general, como sistema y máquina de selección y distribución semántica a partir de la insignificancia. ¿Rige la misma operatoria para el retruécano verbal de Duchamp? Quizás ellos, aisladamente tomados, no nos dejen ver nítidamente el programa a que pertenecen y tal vez no sean ellos la muestra más saliente y definitiva de ese programa. Entre tanto, contentémonos aquí con una cierta señal, aparentemente externa, que permite asociar las incursiones lingüísticas de Duchamp al modelo carroliano: nos referimos al rechazo a todo neologismo. Decíamos ser propio del retruécano —de *todo* retruécano— no presentar nada nuevo

¹³⁵ V. *op. cit.*, capítulo II “Rose & cie”, pp. 148-164. Los juegos son, desde luego, intraducibles. Los que arriba se citan son: “objeto dardo (objeto de arte)”; “¿y quién libre? (equilibrio)?”; “él arregla oro, no es jugo (hilarante Georges Hugnet)”; “ovario toda la noche (abierto toda la noche)”; “iglesia, exilio”; “arruinar, orinar”; “orquídea fija”; “Rose Sélavy y yo esquivamos las equimosis de los Esquimales con palabras exquisitas”; “trifulca de Austerlitz (estación de Austerlitz)” —este *calembour* da título a un *ready-made* de 1921 que muestra una puerta-ventana en miniatura, variante de *Fresh Widow*—, “viuda alegre (ventana francesa)”; “lechos y borrones (literatura)”; “sales de baño, bella de senos”, el radical arbitrario “mages” reúne las palabras “homenajes, imágenes, dominios, quesos, plumajes y ramajes”; “un invitado + un huésped = un fantasma”, “un grifo que deja de correr cuando no se lo escucha”.

¹³⁶ “Calzones de música” por “lecciones de música de cámara (de dormitorio)”.

con intención semántica, sino barajar en el plano del signo fónico o gráfico los elementos pertinentes sin preocupación definida por el alcance de la significación; de esa mescolanza debe surgir una densidad, ante todo signica, que acarrea, en el plano semántico, consecuencias que no han sido previamente decididas. Lo mismo vale para cuando el retruécano se erige, en una suerte de segundo o tercer grado, como reorganización de los elementos semánticos, no ya signicos, pero cogidos precisamente como signos. El *calembour* de Duchamp responde bien a estas dos técnicas, en la medida en que recibe su marca más insistente de lo que también Sanouillet destaca: “Prácticamente todas las intervenciones de Duchamp pueden ser definidas como variaciones aducidas a un estereotipo lingüístico fijado (cliché, aforismo, proverbio, dicho, etc.), ya sea aparente o bien oculto.”¹³⁷

***Ready-made* y retruécano: condiciones para el cumplimiento del modelo**

Dejemos que estas observaciones basten como prueba para admitir la gravitación directa del retruécano en el trabajo de Duchamp. Requerimos de esta prueba para justificar el último paso de nuestra exégesis. Pues, en efecto, creemos que la estructura del *calembour* no sólo concierne a las tentativas aludidas, sino a toda o casi toda la experiencia duchampiana, ya subordinada, ya privilegiadamente; y que, luego, su mayor alcance —y, por tanto, también la realización completa de su orden—, más allá de la práctica inmediata del lenguaje, se da en los *ready-mades*.¹³⁸ Es claro que esta afirmación resulta

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 147.

¹³⁸ Cabe aquí una última mirada sobre aquella introducción de Sanouillet; sencilla en el análisis y muy ajustada en la descripción del *calembour* verbal de Duchamp, tiene otra nota que nos interesa en vista del planteamiento que hacemos ahora. Sanouillet reconoce que lo mismo que manifiestan los retruécanos de Rose Sélavy está también en los experimentos plásticos de Duchamp, pero sin extender un posible modelo del *pun* hacia éstos. En el texto con que se cierra la introducción —y que se aproxima mucho al espíritu de nuestro intento— queda expresado lo siguiente: “Se observará que el móvil común que subyace a todas estas reglas es un celo constante de extrema economía, que se vuelve a encontrar, además, en la obra plástica de Duchamp. El arte es para él el medio de expresión más eficaz: un esfuerzo mínimo de parte del creador deberá, pues, conllevar efectos considerables. El «acto poético» será desnudado de toda pasión y puesto en frío,

doblemente problemática. En primer lugar, por la obvia necesidad de mostrar notoriamente que el modelo del retruécano, tal como lo hemos formalizado a partir del examen de las palabras-perchero de Carroll, tiene aplicación y cumplimiento en el caso de los *ready-mades*. En segundo lugar, precisamente porque estamos trasladando un modelo lingüístico, válido con propiedad en este campo, al dominio de las cosas, de los objetos. Al menos así parece ser, con evidencia.

Inspeccionemos esta segunda dificultad; su resolución nos llevará por igual al tratamiento de la primera. Recordado bien el asunto, será de registrar que, cuando porfiábamos en el hecho de que el retruécano se elabora con la mira puesta nada más que en el material sígnico y su montaje, implicábamos con ello —fue dicho— el concepto de una desconexión, una puesta entre paréntesis de toda referencia significacional en que pudieran constar las palabras de origen. También cuando se trata de giros, de lugares comunes, de ciclos más amplios del uso lingüístico (la frase, la oración), vienen a ser suspendidas las referencias con una necesidad que imponen las intervenciones de la expresión: para que *bains de gros thé* se transforme en *grains de beauté*¹³⁹ es preciso dejar de tener en cuenta la significación establecida por la primera frase y ocuparse exclusivamente de sus cualidades fónicas. Mas en la medida en que esta vigencia de las palabras en el tejido de sustituciones y referencias semánticas queda suspendida —con que sólo fuese por el tiempo sutil requerido para atravesar el espejo o el vidrio—, lo que de este modo resulta también puesto entre paréntesis es el propio signo en su condición de palabra: suspendido, pues, el sistema de los signos como lenguaje. Entonces, ¿qué es el signo una vez que ya no se le toma como palabra, sino una mera *cosa*, rubricada como tal por la sustancia gráfica o fónica? Y si en el retruécano hay un momento ineludible en que el lenguaje deja de serlo y entra en el sórdido comercio de su no salvada materialidad, por un instante

en virtud de principios y de reglas empíricas con pretensión científica: los ejercicios verbales... nacen, pues, de una *cirugía anti-estética*, cuyas triquiñuelas, todas, conoce bien el practicante y en virtud de la cual éste espera que el enfermo, en este caso el lenguaje de cultura, no se reanimará más” (*op. cit.*, p. 149: la cursiva es nuestra). No cesa de ser extraña para nosotros la concesión que hace Sanouillet a la exégesis convencional que relaciona a Duchamp con el dadaísmo y la “antiestética”, sobre todo tras haber advertido que la metáfora básica (si cabe que hablemos todavía de una metáfora) con que Duchamp apuntó en sus textos a la naturaleza operatoria de su trabajo es *médica*, *quirúrgica*, y tras abrirsele así el camino hacia la noción de anestética.

¹³⁹ De “baños de té crudo” a “granos de belleza”.

siquiera cosa entre las cosas, ¿habrá alguna ilicitud en transportar su modelo a las cosas mismas o, inclusive, necesitaremos aún del tránsito de la analogía para hacerlo? Aplicar el modelo del retruécano verbal a las cosas es, en consecuencia, reconocer de la manera más coherente el necesario efecto objetivante que tiene aquél sobre las palabras, el lenguaje.¹⁴⁰

Veamos ahora qué sucede si volvemos del revés la perspectiva: puesto que las palabras son cosas también y, al tratarlas como tales, ingresamos a un dominio de neutralidad semántica donde aquéllas parecen erigirse y caer, mezclarse y separarse como las cosas, ¿no cabría igualmente que las cosas pudieran ser tratadas como signos, como virtuales palabras? Tal vez un aserto semejante sería aún demasiado vago y, por ende, desorientador. Examinémoslo: no porque los signos sean suspendidos como palabras pierden ellos esta condición, no se *transforman* meramente en cosas; al contrario, la eficacia de esta suspensión se hace sentir sólo si el signo, siéndolo y existiendo en la trama semántica —no teniendo, pues, más remedio que esto—, debe pasar, sin embargo, necesariamente por su materialidad o, dicho con mayores precisiones, debe hacer explícito ese paso. Define, pues, al retruécano verbal el que siga siendo posible marcar la distinción radical entre signo, significación y significado, *y que a la vez reste un residuo insignificable*: la materialidad misma del signo. De ahí que no sea rigurosamente legítimo afirmar que las cosas pudiesen, en cuanto signos presuntos, operar inmediatamente como ingredientes de retruécanos reales; para hablar así, tendríamos que servirnos, en efecto, de medios analógicos. En retorno no se puede, pues, transitar de

¹⁴⁰ De algún modo se rozan aquí los fundamentos de la doctrina sofística del lenguaje, ante todo la de Gorgias. (Decimos fundamentos, no el contenido explícito de la doctrina, en que ellos han sido sometidos ya a una primera elaboración filosófica.) En un texto merecidamente célebre —“la palabra es poderoso soberano...” — Gorgias traza una analogía en que “palabra es a alma como remedio es a cuerpo”, a fin de señalar con firmes ademanes el *poder* de la palabra, consistente, como en el caso del remedio, en su *neutralidad* (su magnífica y blanca aptitud para la acción positiva así como para la negativa). La analogía tiene un principio interno en la afirmación de una radical *corporeidad* de la palabra (“... que con un pequeñísimo e invisibilísimo cuerpo...”), que hace sistema con la doctrina general del sofista. No hay que olvidar que Platón fundará en esta materialidad su condena de la palabra —incluso hablada—, y que Aristóteles responderá muy esencialmente a esta excluyente corporeidad o condición cósmica de la palabra para hacer válida a ésta, como palabra, nada más que en la trama de la significación.

manera idéntica la vía que llevaba de las palabras a las cosas. Sin embargo, es posible que las cosas —ciertas cosas— se muestren aptas para integrar un *calembour*, en la medida en que puedan ser expuestas de acuerdo a una discernibilidad de niveles formalmente homologable a la distinción sígnico-semántica.¹⁴¹ Así ocurre en los objetos funcionales de que echa mano el *ready-made*. Señalábamos antes que la función era aquí susceptible de ser experimentada como significación del objeto y éste, en consecuencia, como signo; y que la relación entre ambos momentos sufre una suspensión radical, que retarda el cumplimiento directo de la función-significación y que, por tanto, dimensiona al objeto —en cuanto motivo de reflexión— en el nexo de una significatividad más amplia, la cual no está predeterminada, pero sí abierta y orientada en su forma. El complejo objetivo así señalado puede decirse *dispuesto* para su estructuración como retruécano; pero esta disposición sólo podrá realizarse si interviene una instancia capaz de validar la función de significación o, en los términos de Duchamp, capaz de dirigir la experiencia del complejo desde el plano puramente cósmico hacia aquellas “regiones más verbales” donde se consuma la inutilidad (la indefinida demora del uso) de aquél y, así, la hora de su contemplación. Esto es lo que hace la inscripción añadida al complejo.

Se nos preguntará, no obstante: ¿podríamos asegurar que tal es el caso de los *ready-mades*? ¿Que en ellos el nexo objetivo se predispone para la estructuración del retruécano? Creemos que sí; no parece estar ausente de él, en categoría de virtualidad, ninguno de los momentos incluidos en nuestro modelo. Ante todo, no lo está el momento imprescindible de la suspensión: lo que en las palabras bífidas y, más extensamente, en el retruécano universalmente considerado es insignificancia, lo es acá la indiferencia. Y, además, en lugar de componer una homología puntual —lo que a fin de cuentas nos desviaría de la índole del asunto, según se puede ir viendo—, acaso sería pertinente aportar aquí un testimonio. En efecto, hay un producto

¹⁴¹ Tal cual lo planteamos, pareciera la homologación ser una analogía; y ciertamente rozamos aquí un círculo de la cuestión, que no podría ser disuelto sino por una penetración total en el fondo del problema aquí implicado —en cuya dirección caminaremos en la tercera parte del estudio—, y, a la vez, por un vasto rodeo —del cual obviamente nos dispensamos ahora— que pudiera enseñarnos que aquí no se verifica ninguna analogía, sino una como pre-determinación del estatuto de los objetos contemporáneos, universalizados en la funcionalidad. En cuanto pertenecientes al programa general de la producción industrial o experimentables según ese molde, estos objetos son *desde ya* signos.

de la actividad duchampiana que hasta aquí no habíamos invocado, pero que bien puede servir como clara constancia de la forma de *calembour* con que se invisten en general los Ready-mades. Se trata de una cosa sobre cuya definición no se pronunció nunca el artista, una puerta, instalada durante la década del 20 en su atelier parisino, que da entrada a la pieza. Está montada de tal manera que, al abrirse para permitir el ingreso al atelier, cierra a la vez la sala de baño; y en caso de que se tenga necesidad de ésta, al abrirla, vuelve a cerrarse la entrada del atelier. Observado en su concreción, el objeto y su extraña circunstancia parecen fácilmente elucidables: si existen, a un mismo tiempo y en un mismo espacio, apertura y cierre, sólo los hay en vista de puntos referenciales distintos, que pueden ser diferenciados en una práctica (un uso) real. Mas bástenos sólo *reflexionar* lo que allí sucede; una vez que las significaciones de tales casos —cierre, apertura— son reflexionadas, resulta imposible evitar su entrecruzamiento: el espacio de esta reflexión —el adónde del juego conjunto de las significaciones— no es de ningún modo el mismo del estado de cosas. Así, la imposibilidad de coordinar ambos hechos en una unidad semántica estable —a pesar de que esta misma unidad es ya el hecho doble, bifronte o bífido—, la impertérrita vigencia de la apertura (significada) mientras dura el cierre (significado), la de éste cuando aquélla triunfa, marcan la ocurrencia inapelable de un solo acontecimiento en dos (de éstos en aquél), que, sin negarse recíprocamente, atados el uno al otro, tampoco, sin embargo, se juntan; que se disyuntan. Para ello ha sido necesaria una instancia reflexiva; ésta será reclamada y condicionada en la medida en que haya allí un momento de aparente motivación, digámoslo así, que justamente proporciona lo inscrito.

a) La confluencia de inscripción y objeto

Si, pues, el ready-made ha de ser determinable como retruécano, sólo lo será en el sentido de esta confluencia entre la inscripción y el nexo objetivo. A su turno, para que esta confluencia pueda exhibir la estructura del retruécano, es preciso que ella no sea unificadora, sino disyuntiva, es decir, debe distribuir los efectos de la confluencia en series incoordinables. Ahora bien (por lo que toca a la primera parte del problema): ya debe estar claro, de acuerdo a los antecedentes que nuestro análisis ha ido liberando en su curso, que el ready-made es precisamente esta confluencia. Ciertamente, en la medida en que el ready-made no tiene un espacio de manifestación preestablecido

—no como la obra de arte *tout court* a la que le está preparada histórica y socialmente la zona estética como adecuado medio—, el modo primordial de ser él experimentado reside en la apertura de dicho espacio como zona anestésica; pero de esta apertura es responsable el doble juego de vínculos entre lo inscrito y el nexa objetivo que se revelan formalmente predispuestos el uno para el otro —en promesa de armonía—, mas al mismo tiempo incoordinables en un solo e idéntico acto de aprehensión: así lo prescribe la ley aditiva del humor que rige la zona anestésica. Esto acarrea una determinación precisa respecto de la situación del *ready-made*. Si hubiera que responder a la pregunta: *¿dónde* subsiste el *ready-made*?, tendríamos que reconocer que su lugar no está donde perdura el objeto, y que tampoco extrae todo su contenido y fijación de la breve frase inscrita. Sólo en la polivalencia de relaciones entre ambos ingredientes podemos basar nuestra aprehensión del *ready-made*, y, por tanto, ésta se produce —*junto con el ready-made mismo*— en la zona *virtual* implícitamente provocada por las relaciones o, más precisamente, por la reflexividad en que éstas deben ser cogidas.¹⁴² Ello pertenece a la determinación más profunda del trabajo duchampiano y de lo que constituye al humor como su calidad específica. Tal como el *Gran Vidrio* no es meramente el vidrio, sino una suerte de entidad en interregno, *entre* el vidrio y las notas (“*verre vers vert*”...), *así también el ready-made subsiste o insiste en un espacio (puramente virtual) generado por la tangencia de inscripción y objeto.*¹⁴³ En este sentido estructural hemos afirmado de él que es exclusivamente *efecto*.

b) La disyunción

Pero la confluencia en cuanto modo y, reflexionada, virtual espacio en que subsiste (o insiste) el *ready-made*, es sólo condición de determinabilidad de éste como retruécano; todavía queda por mostrar que ella no unifica, sino que distribuye a sus afluentes principales en

¹⁴² Recuérdese que esta reflexividad, no siendo remisible a la unidad de la conciencia, es un momento de la objetividad del *ready-made* y, en consecuencia, no un simple acaso de la recepción subjetiva.

¹⁴³ Sobre la *Boîte verte*, Duchamp hizo la siguiente advertencia a Cabanne: “Yo quería que este álbum anduviese junto al *Vidrio* y que se lo pudiese consultar para ver el *Vidrio*, porque, según yo, no debía mirárselo en el sentido estético de la palabra. Era preciso consultar el libro y verlos en conjunto. *La conjunción de las dos cosas* levantaba todo el lado retiniano que no me gusta. Era muy lógico” (P. Cabanne, *Entretiens avec Duchamp*, *op. cit.*, 1968, p. 73; la cursiva es nuestra).

series separadas, separantes. Es justo el modo en que el *ready-made* satisface el modelo del *calembour* —singular manera, como hemos de ver, y ya es así presagiable— lo que constituye su especificidad final. Pues este modo es doble.

b.1) Disyunción formal de objeto e inscripción

En primer lugar, por cierto, para captar cómo se cumple aquí el modelo, conviene que atendamos al dato que entrega la confluencia, es decir, la incidencia conjunta de objeto e inscripción.

El análisis que, páginas atrás, hicimos al respecto es suficiente base, creemos, para admitir que allí se produce efectivamente una disyunción. Aunque el *ready-made* tiene su génesis y razón en esa coincidencia formal, cada vez que se prueba de realizarla como coincidencia, hallamos necesariamente que inscripción y objeto no inciden en un mismo punto, esto es, que no se funden en ningún sentido estable y unitariamente afirmable. Tal constatación se lleva a cabo simultáneamente con la evidencia del carácter de actividad a que hacíamos mención. En virtud de esto, el objeto no puede ser traducido *plenamente* al sentido hacia el cual nos orienta la breve frase, y permanece, por tanto, señalado por una residualidad, por una “restancia”. Esta “restancia”, sin embargo, no constituye una opacidad fundamental del objeto, sino que se muestra apta para ser recorrida con arreglo a nuevas exégesis, pero cuyos principios no hacen sistema. ¿De qué modo se genera tal “restancia”? Es claro que ella no depende ni se deriva exclusivamente de la frase, que abre sólo, en principio, la orientación general dentro de la cual ha de ser aprehensible el objeto: en un movimiento de contra-efecto, el objeto mismo, de acuerdo a su suspensión funcional, actúa en retorno sobre la frase y permite que a su vez la orientación propuesta por ella sea realizable de modos diversos. Ello equivale a decir que la comprensión de esta frase no es única, que la frase es susceptible de lecturas diferentes según que escojamos una u otra referencia de aquélla al objeto (y debe constar que la selección de una sola referencia no satisface nuestra labor —o juego— de aprehensión y exégesis). En el tránsito de la inscripción al objeto, tránsito reversible y, de hecho, revertido por el influjo del último sobre la primera, la frase se reestructura por lo que concierne a sus condiciones de inteligibilidad en términos que —sin mayores rodeos— podríamos calificar de semejantes o idénticos a los de un *calembour*. En esta medida no es necesario que la inscripción fuese literalmente un

retruécano —pero también puede serlo, con lo cual sólo se complican las relaciones y se diversifican aun más los niveles y vías de reflexión sobre el contenido eventual, pero sin acceder realmente a algún nuevo estado que no fuese el de aquel comercio primero entre ambos extremos—: el contacto con el objeto ha operado ya la reestructuración, aun cuando, de acuerdo a la pura especie lingüística, la inscripción no sea un *calembour*. Pero la determinación de la frase como retruécano, que se produce a través de dicho contacto, se debe, de regreso, a las vías de reflexión y exégesis que la propia frase induce con respecto al objeto, en la medida en que simplemente se prepara a ser la palabra adecuada respecto de una cosa —como quiera que pensemos esa congruencia— y que, en el hecho, la adecuación fracasa. En otros términos, la atención se vuelve esta vez hacia la inscripción, y también ésta se convierte, así, en objeto reflexionable, y tanto se puede decir que el objeto —el nexa— se verbaliza por medio del contacto, como que la inscripción se objetiviza por ese mismo medio: donde ha de verse de nuevo una clara nota de su condición de retruécano. Esta reciprocidad da cuenta precisamente del momento de la confluencia. Pero, puesto que la confluencia, como reciprocidad, no funda más que la separación de los recíprocos, el contacto no sucede sino como ocasión para este trance de distanciamiento. Al objetivizarse la frase —ya que obedece también a las mismas reglas de reflexión a que obedece el nexa—, al verbalizarse el objeto —pues no es experimentado fuera del marco asignado por la frase—, no se alcanza una identificación o una fusión de ambos, sino una disyunción. Si queremos cubrir en el espacio semántico la manifestación del objeto con la envergadura de la inscripción, descubrimos que falla la buscada comprensión puntual que cada vez podemos tener de la frase; asimismo, dado que esta excedencia no se verifica sino por la orientación que entrega la frase, también ésta contiene más de lo exhibido por el nexa, toda vez que, partiendo de éste, queremos volver sobre aquélla. Hay, pues, una *excedencia mutua* de inscripción y objeto, y es la propia excedencia la que nos invita a reflexionar sobre ambos como series diferentes a partir de la coincidencia.

En consecuencia, ocurre como si el *calembour* se dijera sin decirse. Y es que, antes de ser el resultado visible de una operatoria, el retruécano del *ready-made* es la *condición* misma bajo la cual es posible obtener

resultados (de reflexividad) en vista de ése.¹⁴⁴ Pero al decir que en el *ready-made* el retruécano es, más que producto, condición, se señala también con claridad cuál es el modo singular en que acá es satisfecho el modelo. Pues si la frase puede ser descrita como *calembour*, y si el objeto merece, una vez semantizado por aquélla, también una descripción semejante, débese antes que nada al espacio (virtual) de confluencia y disyunción, a la zona de tangencia de inscripción y objeto. Dicho espacio es lo que, en último análisis, porta la estructura de retruécano que atribuimos al fenómeno examinado, y en él se advertirá, correspondiente a su carácter de condición, el fundamento mismo que trajo nuestro modelo a luz: la apertura hacia la objetividad que, en el seno de lo verbal, provoca el *calembour*.

b.2) Disyunción específica: la anestesia

La estructura, sin embargo, no se agota en esta formalidad, en la reciprocidad excedente de objeto e inscripción. Es cierto que esa forma nos autoriza para decir que *cada ready-made* es adecuadamente interpretable según el modelo propuesto, pero aún no se recoge con ello la especificidad *definitiva* del cumplimiento del retruécano en tales productos. Si la generación del espacio del *ready-made* se debe a la elección, y si ésta responde a un fundamento preciso, el de la anestesia, será notoriamente conjeturable la existencia de un *retruécano fundamental* que se verifica a través de *todos los ready-mades*, ofreciéndonos siempre la misma cantidad de información. Este retruécano habría de ser, más allá de la pura forma modélica y de sus diversos casos particulares, lo que podríamos denominar la *forma-de-contenido* de cada uno de ellos. Si consideramos, como recién se dijo, que el núcleo de la operación en que consiste el *ready-made* es la indiferencia estética, tendremos también ante la vista lo que constituye a ese retruécano fundamental y, de esta manera, la especificidad misma del *ready-made*. Puesto que dicha indiferencia se determina por una suspensión de las condiciones

¹⁴⁴ Que un *pun* se diga sin decirse es algo que pertenece a la característica del retruécano, en la medida en que la objetivación que éste supone envuelve tal posibilidad, y fue también explorado por Carroll, precisamente en vista de cierta *imaginalidad* de que es aquél susceptible: recuérdese que en *Alice in Wonderland*, como eficaz recurso de secado, tras la inundación causada por las lágrimas de Alicia, un ratón narra un cuento (*tale*) que tiene la forma de su cola (*tail*). (En el capítulo III, "Caucus-Race and a Long Tale"; todo su texto es notable en lo que concierne a la comprensión del retruécano que Carroll muestra tener, sobre todo en punto a la cosificación e imaginalización del lenguaje.)

estéticas para la manifestación y reconocimiento de una posible obra de arte, donde aquellas condiciones no son negadas, sino sólo indefinidamente retardadas en su satisfacción y, juntamente a esto, una carencia de artisticidad que se encarna en el objeto disfuncionado ocupa el vacío de la demora, será lícito señalar que el *calembour* de base, a pesar de que no entraña series particulares de significación, dice algo determinado: a saber, la vigencia conjunta de la obra de arte que *aún* no se cumple y del objeto funcional que *ya* no funciona. La fórmula dista de ser correcta por la aparición en ella de instancias negativas. Pero así presentado, el retruécano fundamental del *ready-made* puede ser puesto en el mismo diagrama que ya conocimos:

ready-made

obra de arte

objeto

Un esquema semejante debe estar destinado a ser, en cierto modo, el índice compendiador de lo que hasta aquí habíamos hecho constar en los resultados parciales de nuestro dilatado análisis. Tratemos de apretar en las palabras lo que el diagrama intenta mostrar.

Por una parte, el *ready-made* es, en su especificidad, la confluencia de las magnitudes “obra de arte” y “objeto”. Pero esta confluencia está basada en una coincidencia provista de anterioridad formal: la de objeto e inscripción. No debe extrañar a esta altura que la inscripción pueda ser determinada sobre sus propias bases como artisticidad posible, pues, de acuerdo al examen que dedicamos a aquélla, quedaba claro que a través suyo se manifestaba el artista como subjetividad (irrescatable) y, de este modo, como retardado autor de una obra de arte en suspenso; y así también como primer espectador de la propia (im)posibilidad de ésta en el acto de elección. La inscripción no tiene otra realidad y eficacia que la que gana precisamente en el acto electivo. En este sentido, el retruécano fundamental del *ready-made* proporciona para éste el *fundamento de reflexividad*. Es éste el carácter de la indiferencia en el *choix* duchampiano: una *orientación* formal de la experiencia del *ready-made* que predispone, como dimensión de esta experiencia, la doble afirmación del arte y el “no-arte”.

Mas objeto y obra tienen aquí una característica especial, en la cual hemos de buscar la rigurosa adherencia del *ready-made* al modelo del retruécano. En la medida en que uno y otra están suspendidos en su cumplimiento —en la medida, pues, en que no encuentran el espacio adecuado para su manifestación, sustraído por la confluencia—, ambos son expuestos en su *pura* posibilidad, cuyas vías hacia la realización han sido amputadas. Como posibilidad pura, como sola inminencia, separados indefinidamente de su realización, son, en la zona virtual que de este modo les queda reservada, no más que meros *signos* de sí mismos: la inminencia, demorada en su raíz respecto de la realización, es signo de ésta misma. La coexistencia de ambos signos en uno solo define al *ready-made*. A su turno, aquella zona virtual es, en principio, la simple temporalidad (aún, todavía) del retardo —que distancia al objeto de sí mismo (signo de sí) y a la obra de sí misma, y sostiene a ambos sólo en su inminencia—, y, en retorno, su temporalidad explica la índole exclusivamente virtual de este espacio.

En fin, a partir de la confluencia y sobre la condición del espacio virtual en que insiste y subsiste el *ready-made*, éste se hace experimentable sólo desde la indisociabilidad de los extremos como distribución disyuntiva de ambos: la (im)posibilidad de la obra sólo podría realizarse a través del objeto, pero éste, a su vez, es declarado también (im)posible. El modo específico de esta experiencia es el *choix*, ante todo como elección de la indiferencia de los extremos —su condición indisociada, donde también se inserta la inseparabilidad de artista y espectador—, que permite enseguida, en cuanto horizonte general, la selección de los mismos, sin que, consecuentemente, pueda ser superado el estado primordial de indiferencia, a causa de la necesaria circulación de las posibilidades de obra y objeto.

En otros términos, sólo se hace experimentable de acuerdo a una lógica de la aditividad de las significaciones (“objeto”, “obra”) implicadas e implicantes, según la cual no es factible validar la (im)posibilidad del objeto y viceversa. Esta lógica de la aditividad es lo que hemos denominado humor y el espacio específico de su despliegue, la anestesia. Anestesia se define, pues, como suspensión —de estructura aditiva— en posibilidad.

III

Arte, Naturaleza y Artificio

1. Naturaleza y arte

La provocación más general que envuelve el *ready-made* con respecto a la tradición práctica y teórica del arte podría ser registrada por la siguiente proposición: *en el ready-made la obra de arte se significa a sí misma como pura artificialidad*. Es éste uno de los momentos esenciales del retruécano fundamental recién señalado, y contiene una paradoja notoria, precisamente en vista de la tradición aquí contestada. Pues, para ella, la artificialidad no es el verdadero modo de ser del arte, no es la verdad del arte bello, sino, por el contrario, sólo su mera exterioridad. Y esto no es sólo predicable de aquella época de la tradición caracterizada por el imperio de la estesia; todo el discurso de esta tradición, desde sus comienzos, parece comprometerse en una tesis semejante.

El arte (es) como la naturaleza: cinco puntos de la doctrina

Si quisiéramos, por una incisión profunda —en cierta medida, la misma que practica Duchamp—, atravesar de arriba abajo el entero bloque de la teoría filosófica del arte en la extensión de su historia, tal vez nos encontraríamos con la repetida inscripción —donde sólo los caracteres y grafías particulares divergen— que afirma, si no de inmediato la naturalidad del arte, por lo menos sí la necesidad de pensarlo en vínculo esencial con la naturaleza. De Platón a Hegel circula, más disimulada o más expresa, una sentencia fundamental que coge al arte y sus obras por la cauda y los mantiene sujetos a una alianza y a una exigencia definitivas; estas dos se enuncian en la proposición de que el arte es *como* la naturaleza. Son evidentemente múltiples también las transformaciones a que pueden estar ellas sometidas. Veamos si podemos agolpar aquí lo más importante de la cuestión —y algo asimismo de su nexo discursivo global— en una lista densa que es, a su vez, un cierto itinerario.

1. El término con el cual está esencial y destinalmente relacionado el arte es la naturaleza. Por supuesto, “naturaleza” no quiere decir esta vez la amorfa insinuación de las intensidades circundantes, que no se consolidan aún en siluetas y cosas, es decir; que todavía no están penetradas por un cierto poder de iluminación —interna o externa—, gracias al cual se haga posible mirar en ellas y ver cómo alcanzan sus perfiles y su figura estable: de modo que allí también se experimente una correspondencia profunda, acaso inexplicable, entre lo que es lo

natural, y su devenir y funcionamiento, y nuestro propio modo de acceder a ello. “Naturaleza” es, en este sentido, un principio y un estado básico de animación de lo real y, por tanto, la suposición de un alma o de un espíritu que transfixia a los entes, sosteniéndolos y empujándolos por encima de su mero caos elemental.

2. Así, el arte es y ha de ser *como* la naturaleza, el carácter de su vínculo con ésta queda determinado por la espiritualidad que ilumina a lo natural. Hablar de la naturalidad del arte es hablar, al mismo tiempo de su maravillosa aptitud para retomar lo que ya el Espíritu ha realizado por primera vez en la germinación inmensa de lo natural.

3. Pero el arte es *como* la naturaleza y, por tanto, no la naturaleza misma. En esta clave analógica de la relación se advierte, también el minuto de separación y distancia que difiere a ambos, uno del otro, y que excava una especie de abismo, en virtud del cual el arte se exhibe necesariamente como un segundo, un advenedizo que sobreviene en el estado simple de la naturaleza y, de esta manera, como su *repetición*.

4. En la medida en que el arte es segundo y repetición, lo natural se reafirma a través de aquél como lo primero y últimamente original, y en cuanto éste, como la realidad misma. De tal modo, frente a la realidad de la naturaleza primera y primigenia, el arte, en su posterioridad, subrayada por la aproximación analógica, contiene el momento necesario de la *apariencia*; y aun más: por esa misma razón se refiere ante todo a lo que hay —hermano de él mismo— de aparente en la naturaleza..

5. De ahí que si la naturaleza es por fin lo definitivamente real, lo que es y lo que hay en sentido propio, el arte no puede ser, siendo su repetición, más que una hueca resonancia, tan próxima a la nulidad como a la plenitud. A ésta, sin duda, por su obra de rescate posible de lo espiritual diseminado en la naturaleza, que él estatuye nuevamente y cuya presencia comprueba, pero también muy hondamente a la nulidad, por la desviación que ya lleva dentro de sí en la marca de la apariencia. Separado de la naturaleza a causa de su advenimiento secundario, debe el arte dar paso, otra vez, en su experiencia misma a la naturaleza, y quién sabe si desaparecer en ella, como si nada hubiere sucedido —no más que el eco—entre ambos instantes.

De un modo u otro —y a veces de modos extraordinariamente diversos, sin que necesite estar ausente la contraposición directa, que sólo es posible sobre una base común—, éstos nos parecen ser los cinco

puntos básicos que contempla toda teoría filosófica del arte, al menos si se toma en ella, como centro, la cuestión pertinente a naturaleza y arte: y ciertamente hay graves razones para conceder este privilegio. Ante todo, se puede señalar la presencia de cada uno de estos momentos en aquéllos que son los hitos fundamentales de dicha teoría: en Platón y Aristóteles, en Kant y Hegel. No es ésta, sin embargo, la ocasión de revisar puntillosamente esa presencia, pero acaso nos valdrá explicar, en tentativo bosquejo, el movimiento esencial que liga y confiere sentido unitario a estos cinco momentos. Lo haremos exponiendo simultáneamente a la luz los dos conceptos que nos parecen ser absolutamente cruciales al respecto y que, en remate, diseñan la figura histórica elemental en que esta tradición, se resuelve.

Mimesis y expresión

Decíamos que, si para la tradición filosófica lo que define al arte es su apariencia de naturalidad —un gesto que puede ser evaluado positiva o negativamente, o de ambos modos a la vez, y quizá siempre de ambos modos—, la relación primordial que compromete al arte es el vínculo con la naturaleza. Este mismo vínculo es pensado y determinado, a lo largo de toda la tradición, de dos maneras principales: como *mimesis* y como *expresión*. La primera vale para la teoría antigua, para Platón, Aristóteles y Plotino; pero también, mediante la traducción latina —*imitatio*—, que sin duda supone serios cambios, mantiene vigencia en el pensamiento romano (Séneca, Horacio, Cicerón), y recobra una fuerza silenciada durante la Edad Media en el Renacimiento: sobre todo en el pensamiento italiano (Cennini, Alberti, Leonardo). La segunda rige en la teoría moderna y a su noción ha contribuido básicamente Kant, aunque también antes de él, Diderot, y después, Schiller, Schelling, Hegel y Schopenhauer. Podría decirse que ambas perduran hasta nuestros días, ya bajo la forma de la alternativa, ya en una suerte de complementariedad o, por último, en una mezcla no bien delineada. Sólo este hecho debería llamarnos a ver allí una equivalencia aún inadvertida. Pues, efectivamente, proponemos entender, en nuestra hipótesis, que la teoría de la expresión releva a la teoría de la mimesis sin aportar ninguna transformación radical en su estructura profunda, y manteniendo, en cambio, una continuidad esencial que permite hablar de *un* discurso tradicional sobre el arte. El concepto de expresión es

susceptible de ser interpretado como equivalente formal del concepto de mimesis en la medida en que ocupa *el mismo lugar teórico* en las constelaciones discursivas pertinentes, y que de él se derivan consecuencias formalmente idénticas —nótese que el signo de estas consecuencias, positivo o negativo, es indiferente para esta formalidad—, subsumidas incluso bajo las mismas nociones en uno y otro caso.

Sin duda, esta hipótesis debe provocar resistencias, en cuanto lo que ella dice no es de inmediato evidente. Con ello no se quiere aludir a un nexo histórico concreto que dé muestra de la equivalencia entre ambas categorías supremas. Pero de una breve revisión de este nexo histórico —pues de hecho lo hay, aunque sólo como secuencia— podríamos extraer un índice para la validación de lo propuesto. Ciertamente, hay una clara secuencia histórica externa, que muestra el paso de 1a teoría de la mimesis a la teoría de la expresión y enseña, de este modo al menos, la existencia del relevo.

Una secuencia histórico-conceptual

En el sentido originario que aquí nos interesa, el concepto de mimesis pertenece esencialmente al *corpus* platónico. Es Platón el primero que le confiere una situación teórica, por demás privilegiada, puesto que lo hace en términos que se adentran hasta los entresijos mismos de sus tesis metafísicas. En su doctrina, empero, la mimesis está hendida por una grave duplicidad, manifiesta en su noción de una mimesis: copística y otra fantástica. Esta duplicidad está preñada de consecuencias para la evolución posterior de las diversas -teorías del arte. Pero también pertenecen al círculo originario del concepto de mimesis las doctrinas respectivas de Aristóteles y de Plotino. En el primero ocurre, sin lugar a dudas, una primera variación importante respecto de Platón. Su nota más saliente —y donde se ensaya su enorme envergadura histórica— es la positividad bajo la cual enjuicia Aristóteles a la mimesis artística, que contrasta nítidamente con la potente condena formulada por su maestro. Dicha positividad hunde sus raíces en una evaluación aristotélica del problema a que se enfrentó Platón y del modo de este enfrentamiento; será preciso registrar aquí que esa evaluación tratará de marcar una clara distancia entre los dos momentos de la duplicidad platónica, junto a una reducción y sojuzgamiento del *phantasma*. Con Plotino se deja sentir una variación

en el esquema platónico original, que avanza hacia una oposición-irreconciliable —no sólo, pues, hacia la duplicidad interna— entre los dos momentos de la mimesis, y, por lo que concierne a la concepción explícita que Plotino tiene del arte, a una caída de la copística. El arte es aquí —en el gran artista— el arraigo interior del movimiento de la naturaleza creadora. Se comprenderá que esta tesis tendrá una vastísima heredad, y que en ella se encuentra ya mucho futuro en germen: la noción del genio, y tal vez la tesis misma de la expresión. La oposición entre copística y fantástica se prolonga, por su parte, también con fuerza, en el pensamiento romano bajo la forma del enfrentamiento, vía traducción, entre *imitatio* y *phantasia*. Ya aquí se hace perceptible la interminable distancia que va de la servidumbre a la libertad. Tras la reflexión medieval, donde queda más o menos amortiguada toda disputa específica sobre el orden de las bellas artes, el Renacimiento vuelve a agitar la vieja oposición, bajo la influencia plotiniana y latina. Aquí probará su postrera fuerza la ambigüedad todavía presente en esa oposición —pues el nexo platónico no había sido diluido enteramente—. *Imitazione* designa, por ejemplo, en el pensamiento de Leonardo, aun el conjunto de la actividad artística de producción, pero por debajo de ella, soterradamente, se anuncia el poder de la libre invención —la *fantasia* como penetración metafísica— de que goza el hombre señalado por la creatividad. El *imitare* tiende cada vez más irreversiblemente a caer del lado de un *ritrarre*, violentamente opuesto a la fantasía y después al *disegno* (Vasari, Varchi, Lomazzo, Zuccari), del cual ya pudimos hablar en la primera parte.

En este punto se hace claro el gozne, el sitio de inflexión y giro de la teoría tradicional del arte. La vieja noción de mimesis, rebajada a mero nombre de una labor de copia servil —ni siquiera ya en el sentido del *eikon* platónico, a través de la versión latina históricamente depreciada, acaba por significar todo lo contrario de la labor artística. Ésta, en cambio, se determina esencialmente como una libre actividad y una autónoma manifestación espiritual: se quiere ver en ella, no un acontecimiento segundo, sino un originario acto de aprehensión del mundo y, en cierto modo, la fundación de una verdad del mismo. Todavía la agudeza de Diderot sostendrá por última vez, y desvergonzadamente, la tesis de la *imitation* —no como un apéndice, sino en forma de magnitud independiente—, a lo largo de un texto

célebre: *Paradoxe sur le comédien*, pero esta vez ya en abierto y paradójico conflicto con la dichosa noción que se abre paso a través del *Essai sur la peinture*, la *expression*.¹⁴⁵ La función teórica que satisface aquí este concepto es, empero, exactamente la misma —libertad y autonomía— que antes había caracterizado a la fantasía y al *disegno*; se advierte en eso su noble progeñe, mas también su problemática inherencia al antiguo círculo de la mimesis. Pero la plena realización filosófica de la expresión tiene lugar, en definitiva, en la estética de Kant y en el lugar de eminencia que éste le concede al *Ausdruck*. Kant podrá incluso escarnecer a la imitación, en la medida misma en que el arte es tarea del genio —como facultad de expresión de ideas estéticas— y reservarle a aquélla, a la *Nachahmung*, un papel oscuro y segundísimo, cuando no la declara simplemente remedo simiesco (*Nachäffung*). En todo caso, la imitación ya no es aquí, en modo alguno, agencia de producción artística. Aun cuando se trata de designar el lazo concreto que liga el trabajo del artista con la realidad que toma por motivo, ya no se habla para nada de imitación, sino, de una manera muy general —y prometedora para la posteridad—, de una *representación* (*Vorstellung*, *Darstellung*). Pues aquí hay, antes de cualquier esfuerzo de copia, una tarea expresiva, donde el espíritu (del genio) obra sobre la base de su pura libertad singular, que, sin embargo, no es otra cosa que la propia legalidad natural como sentido y vida de una manifestación artística. Con todo, en Kant sigue asomando un porfiado vigor, no controlado aún, de la vieja mimesis. Precisamente allí donde el *Ausdruck* recibe su caracterización, el concepto clave que interviene para señalar a la idea estética es el de arquetipo o modelo originario (*Urbild*). Y, en efecto, se comprende entonces que la expresión: sólo se hace camino a costa de una completa distinción en el seno de la noción de modelo (*Urbild* / *Vorbild*); el *Vorbild* permanecerá como objeto de toda *Nachahmung*; el *Urbild* será la idea-tipo que guíe la producción expresiva.¹⁴⁶ Con ello parece empezar a

¹⁴⁵ Cf. Denis Diderot, *Oeuvres*. Édition établie et annotée par André Billy, París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 1969, pp. 1003-1058 y pp. 1113-1170, respectivamente.

¹⁴⁶ Léase, por ejemplo, un pasaje que tenemos ahora en mente: “La belleza (sea ella belleza natural o belleza artística) puede ser llamada en general la *expresión* de ideas estéticas [...] La idea estética (arquetipo, imagen originaria) está en el fundamento de ambas [plástica y pintura] en la imaginación; mas la figura que constituye la expresión

cerrarse el vastísimo campo abierto desde la época de las reflexiones platónicas, y esto ocurre, extrañamente, en claro gesto de inversión: mientras para Platón la mimesis era, por así decir, la imposibilidad de la idea o, en todo caso, su terrible parodia —lo veremos—, la expresión es ahora el modo natural, y acaso más alto, para una patencia de la idea. Ciertamente, a partir de Kant y de la radical decisión romántica que hace ademán de aflorar en su doctrina —así, por ejemplo, en el bosquejo indeciso de una estética material (una estética de la materia)— anti-formal, es decir, anti-clásica,¹⁴⁷ el problema del arte será encarado sin rodeos desde el vínculo universal con la naturaleza sobre el fecundo terreno de la idea y, en tal suerte, bajo una honda ambivalencia, que tanto atañe a la mimesis como a la expresión. Schelling se propone “considerar el arte plástico con relación a su verdadero modelo y fuente originaria (*Vorbild und Urquell*), la naturaleza”, para afirmar de él que sólo produce en la medida en que le es inherente, como a la naturaleza misma la fuerza universal de la creación.¹⁴⁸ En fin, tanto Hegel como Schopenhauer sostendrán que el interés y finalidad del arte es ofrecer la manifestación autónoma y espiritualmente libre de la idea.

Naturaleza, arte y belleza, y la analogía

suya (ectipo, imagen ulterior)...” (I. Kant, *op. cit.*, A 201 / B 203; A 204 s. / B 207). Sobre las distinciones *Bild / Nachbild / Vorbild / Urbild*, cf. H.-G- Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1965²), Primera Parte. [Véase también, ahora, mi ensayo “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” (en: David Sobrevilla [ed.], *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Lima: Goethe Institut, 1991, pp. 205-234).] En rigor, toda la *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética* merecería ser leída cogiendo como pauta analítica la oposición entre imitación y expresión: el estado de inserción y desenvolvimiento de esta oposición en dicho texto no es de ningún modo claro.

¹⁴⁷ Cf., en el § 58, la explicación de la génesis de las bellezas libres a partir de la “libre formación” de la naturaleza.

¹⁴⁸ *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Rede zum Namensfest des Königs, 1807 (*Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Discurso con ocasión del onomástico del Rey), en: Schellings *Werke*, ed. por Manfred Schröter (München: Beck und Oldenburg, 1959), Dritter Ergänzungsband (*Zur Philosophie der Kunst 1803-1817*), pp. 388-429. En cierto sentido, podría decirse que la mimesis sigue presidiendo acá la noción del arte, mas no ya en cuanto imitación de productos naturales, sino como *repetición* del producir natural mismo. Una ajustada interpretación de este asunto da Félix Schwartzmann en su *Teoría de la expresión* (Santiago: Editorial Universitaria, 1966), p. 345 ss.

La sola descripción de la secuencia histórica lleva también a apuntar al proceso de una vinculación interna entre mimesis y expresión, como no fuere sólo por medio de las transiciones y transacciones conceptuales o doctrinarias. Pero la cuestión es ciertamente demasiado amplia para ser abordada de una manera enteriza en la brevedad de este bosquejo. Como quiera que ello sea, hemos señalado que, a través de un expediente que parece simple, mediante el recurso a los objetos manufacturados o industriales, Duchamp establece la artificialidad del arte como un movimiento por el cual la obra, llevada a su pura condición presuntiva, se significa a sí misma, en el curso de su propia presunción, como mera artificialidad. La naturalidad que define al arte para la tradición filosófica consiste, por el contrario, en un movimiento diverso y doble, por el cual la obra de arte *se significa y propone a sí misma* —por medio de un paso implícito en que significa a la naturaleza como su *modelo* o *paradigma* (interior o exterior)— *en cuanto naturaleza*. La naturaleza es el modelo fundamental, la presencia plena que precede siempre a la actividad y productividad que hace advenir al arte y que, precediéndole, le sirve de ley, de ejemplo o de motivo; así, también, es el sentido final en que ha de resolverse dicha actividad con sus resultados. La naturaleza podrá ser la presencia conductora y, de este modo, cumplir su papel de modelo fundamental, ya si se ofrece como mero *producto* natural —siendo así el modelo *externo* del arte y, en cierto modo, el espectáculo universal ante el cual se encuentra éste—, ya si es el paradigma *interno* del trabajo artístico, no como producto, sino como producción o modelo de creación natural inscrito como regla en el genio. (Sin duda, no será difícil comprender que la primera posibilidad, la externa, está destinada a resolverse en la interioridad del vínculo.) Tal es, además, la (doble) condición para que un producto artístico sea bello: que arraigue, ante todo, en lo natural; y, enseguida, que a pesar de romper con lo natural —pues pone en existencia algo que, esta vez, por aspecto y origen, no podría ser considerado como pura naturalidad— retenga, sin embargo, su apariencia. *Belleza artística es esencialmente apariencia de naturalidad y, por eso mismo, la naturaleza en su apariencia.*

Es, pues, esto lo que, a veces ante todo, pero en cualquier caso siempre implícita y esencialmente, significa la obra de arte en su presentación de acuerdo a lo que formula la teoría tradicional filosófica: su propia progenie natural. Esta significación

sobredetermina a la primera, más obvia, de la ruptura, en medida de *significarse a sí mismo el arte como naturaleza, no siéndola*. El arte contiene, entonces, según esta exégesis —que, insistimos, nos parece atribuible a toda la tradición filosófica—, una voluntad de reinscripción en lo natural por medio de una borradura del quiebre previo; o, dicho con más exactitud, es asumible por una voluntad semejante, y así reductible a ella. Así lo veíamos cumplido en la estructura estésica, y ciertamente de manera peculiar: pues en este caso son la historicidad y la tradibilidad misma de la obra los que, como pertenencia básica a la esfera de la cultura, garantizan continuamente la validación de tal retorno a lo natural (en la experiencia estésica, en cuanto fundamental experiencia de espiritualización en el origen mismo de toda cultura.). Ello debe invitarnos a ver que ese retorno no necesita ser una exclusiva naturalización del arte, cuyo destino fuese diluir, al término de una teleología definitiva, la especificidad de lo artístico y toda conciencia de productividad no natural, tal como la que reclama, precisamente, la noción general del arte; nos invita a ver que, casi, ese retorno no es esto, sino la posibilidad general y permanente de rescatar en la naturalidad todo lo que bajo el signo de dicha productividad es todavía miembro externo de su experiencia. Lo que sostiene, pues, a este pensamiento tradicional del arte es, en términos últimos, no más que la enorme y abarcadora *analogía del arte (de todo arte) y la naturaleza*, sobre la que no habrá dejado de insistir continuamente la reflexión filosófica. Pero la misma analogía no es sino la vía de toda remisión al fundamento mismo de la naturalidad, donde la artificialidad puede también reconciliarse con ésta, fundamento que, a su vez, es el sentido mismo de la naturalidad: su espiritualidad vivificante.

2. Arte y artesanía

Denegación de la artesanía como exclusión de la artificialidad

No obstante, este ancho vistazo a la tradición filosófica no termina de circunscribir el terreno en que la filosofía cree posible hallar lo propio del arte. A su determinación no sólo contribuye el vínculo con la naturaleza, y aunque ésta es, sin lugar a dudas, el nexo dominante, la palabra-guía de toda reflexión filosófica pertinente, el punto en que se resuelven las decisiones teóricas que ella toma y ha de tomar con respecto al arte, hay todavía otro reparo, todavía otra frontera desde la

cual se mide la extensión artística. Esta otra frontera no lleva el sello de profunda ambigüedad —ése que enseña la aproximación analógica— característico de la consideración del arte en su naturalidad o, al menos, en su necesidad de ser pensado desde la relación rectora con la naturaleza. Se trata ahora de una distinción neta, de una clara separación entre aquello que es arte y que pertenece, por tanto, al círculo de esa cuestión de naturalidad, pudiendo, por eso, ser llamado bello y experimentado “estéticamente”, y aquello que, teniendo una notoria afinidad de gestación con el bello arte, y hasta infiltrándose necesariamente en él, siendo, pues, el producto de una labor artística —tomada la palabra en su acepción más general—, no puede ser remitido al nexo de la naturalidad, y guarda frente al arte estéticamente experimentable, una cierta exterioridad. Es lo que llamamos la *artesanía*. Al mismo tiempo que el arte —de la palabra o de la imagen— es pensado y determinado según el vínculo con la naturaleza, es separado y distinguido radicalmente de todo arte que, a diferencia de aquél, no tenga su fin en sí mismo, sino que esté al servicio de algún otro propósito, esto es, que sea *servil*. Tal separación ocurre precisamente —lo decíamos recién— en cuanto estas actividades, puestas al servicio de una finalidad distinta de su propia experiencia y aprehensión, no pueden ser rescatadas por la noción de la naturalidad. En esta medida, tales ocupaciones merecen simplemente el apelativo de *artificiales*, sin que sea preciso infligir alguna moderación al concepto.¹⁴⁹ Dicho otro modo, mientras las bellas artes permanecen siempre como operaciones restituibles a una interioridad fundamental —la de la experiencia espiritual, que en estos casos es llamada a ejercicio y realidad—, y dentro de esta interioridad conservan también la rica posibilidad de su constante renovación, reintegradas a una fuente que perpetuamente les revivifica la obra, las artes serviles ven agotado su producto en la transitoriedad y restricción del uso, y

¹⁴⁹ Es casi obvio que si se busca afirmar el arte en su naturalidad o en su relación primordial con la naturaleza, debe ser separado de lo que, bajo el signo de lo artificial, implica la ruptura con aquélla y, en cierto grado, su negación. Lo grave del caso es que esta separación no sólo desprende al arte de compañías insuficientes, sino que aparta y niega en él mismo lo que hay de necesariamente artificial. El positivo aserto de que el arte debe ser pensado en referencia a la naturaleza es ilimitadamente menos violento que su forzado reverso: el arte no puede (no debe) ser pensado como artificialidad.

destinado a la continua muerte del consumo, sin más realidad que la de este ser-utilitario.

Si lo entendemos bien, la distinción y, a fin de cuentas, la clara oposición entre el arte y la artesanía, en tanto que se expresa en el discurso teórico, obedece a una determinación fundamental de todo pensamiento filosófico del arte, que consiste en borrar la artificialidad del primero mediante la *declaración (o suposición) de exterioridad de las instancias materiales de producción que ése envuelve*. Así, en las artes plásticas, del modo más directo, lo denegado como artificialidad será precisamente la artesanía en su carácter de oficio mecánico necesario para la puesta en existencia material de la obra; en las artes de la palabra, en cambio, dada su peculiaridad, que incluye la prescindencia de ordenanzas artesanales y, en cierto modo, la “inmaterialidad” del trabajo, se hace valer, no obstante, la artificialidad esencialmente a través de la instancia de la escritura.¹⁵⁰

Pero esta oposición y su fondo —el problema de lo artificial— no tiene sólo vigencia en el nivel del discurso puramente teórico; ha poseído también un valor formativo para la experiencia de las bellas obras del arte, de las artes en general. Es cierto que esto, en el caso de las artes plásticas —que nos han ocupado especialmente a lo largo de este estudio—, alcanza su envergadura verdaderamente significativa no más que a partir del quiebre de época que acarrearán la disolución de la Edad Media y los auspicios del Renacimiento, pues sólo entonces logra la propia práctica del arte una organización sistemática, y le es asignado un sentido delimitado y estable, que supone tal oposición como ingrediente enteramente imprescindible. Y puesto que lo cuestionado por el trabajo de Duchamp —y, diríamos, por todo el arte moderno, según su modernidad— es antes que nada la tradición que se inicia con dicho quiebre, es del todo opinable que esa oposición

¹⁵⁰ Con precisión, son dos los requisitos que cumple la denegación de la artesanía, e importante es distinguirlos: a) Por una parte, es la suspensión de una experiencia y reflexión positivas del aspecto *técnico* que demanda toda ejecución artística; frente a las determinaciones del arte meramente “mecánico”, cuyas obras están esencialmente destinadas a la utilidad y a la funcionalidad, el bello arte resplandece de inutilidad; y precisamente una tal que, en su carácter específico, es definida como *placer* (autosuficiencia de la obra). b) Por otra parte, es la negativa a entender al arte bello como medio material de subsistencia o fuente de lucro para su productor; es aquí, en rigor, donde se opone aquél, específicamente, a la artesanía —cuyo papel *económico* no se discute—, y extrae de tal oposición la índole del *juego* (autosuficiencia de la actividad).

adquiera para nosotros un primer peso *práctico*, esto es, referido a la práctica del arte, sea ella la agencia productiva en su carácter estricto o la receptiva que, como ya hemos tenido ocasión de mostrar, participa también agudamente en la construcción del dominio artístico. A su turno, desde ahí, desde la gravitación práctica, reclamará a viva voz la oposición entre arte y artesanía nítidas resonancias en el campo de la teoría, cuyo alcance todavía habrá que examinar. Por otra parte, a causa de esta misma gravitación práctica y de su obligatoria inserción histórica, no debe extrañarnos que en tal distinción venga a jugar con ventaja inicial un factor adjudicable a la sociología del arte. Válganos lo siguiente a manera de esbozo donde queden registrados los puntos cardinales de la cuestión.

El ejemplo de las artes plásticas europeo-tradicionales: un esquema de la experiencia tradicional del arte

Las artes plásticas no tuvieron, hasta el fin de la Edad Media, nunca antes, una situación esclarecida, como coherente y consistente grupo. En general, durante todo el Medievo —y nos referimos a éste con preferencia, por anteceder al quiebre aludido—, pintura, escultura y arquitectura carecen de toda definición teórica específica, tanto en lo que toca a su operación como a su lugar de pertenencia. Una cosa, empero, parece clara: que ellas no pueden aspirar al linaje de las artes liberales, al pleno derecho de libertad en su ejercicio; por lo tanto, sólo pueden ser endosadas al colorido conjunto de las artes mecánicas, las artesanías, que extraen su concepto —servicio y servilidad— de su forzosa ligazón material.¹⁵¹ Ello es refrendado concretamente por la conscripción del artista en los diversos gremios (tejedores, orfebres; etc.), con la consecuente y duradera sumisión a los ordenamientos jurídicos de los mismos y a sus preceptivas de enseñanza. Esto hace que el desarrollo de las actividades plásticas se mantenga siempre sujeto a un nexo de subordinaciones férreas que empieza, por cierto, en la función más alta que aquéllas deben satisfacer, a saber, el servicio cultural —como elaboración del complejo simbólico que ha de abrir o apoyar la pública comprensión de un sentido salvífico— y, pasando por la respuesta a los deseos de ornamentación y buen habitar de nobles y dignatarios eclesiásticos, termina más gravemente con la

¹⁵¹ El escolástico Ricardo de San Víctor ilustra muy bien esta concepción en su intento de sistematizar las artes mecánicas siguiendo el modelo de las siete artes liberales.... **(OJO)**

sujeción a las prerrogativas técnicas y a los requerimientos de la corporación respectiva.

Tal subordinación, como principio de significación y lugar sociales, y como existencia fáctica de las artes visuales, provocó que el cambio epocal fuese experimentado por los artistas como general liberación respecto del estado previo y, más específicamente, como *liberalización* de su propia actividad. Tal proceso es, sin duda, complejo y cuenta con la confluencia de varios factores: entre ellos son acaso los más importantes la fundación de logias en torno a la construcción de las grandes iglesias góticas —la realidad de la cooperación entre las artes plásticas como conjunto bajo el mando de la arquitectura— y, muy especialmente, el florecimiento de las ciudades, que genera por primera vez clientelas privadas, las cuales permiten al artista vivir de su producción sin estricta necesidad de intermediarios en la recepción y cumplimiento de los encargos. Este proceso de autonomización no es sólo un fenómeno sociológico, sino que también acarrea por fuerza serias consecuencias en la calidad y contenido del propio trabajo artístico: ya por la búsqueda e invención de nuevos medios e ingenios productivos, ya por la naturaleza eventual de clientelas que favorecen cada vez más el ensanchamiento temático. En la pintura —sin duda, el arte en que cala más hondo la autonomización, debido a su índole peculiar y a la mayor facilidad de acceso a nuevos recursos que en su caso es dable— se hace esto por completo evidente: la autonomización es también interna y consiste en la conquista de un espacio propio de despliegue, ya en alguna vidriera o miniatura, y, sin duda, en el retablo, que inmediatamente precede al cuadro.

De manera más general se puede afirmar que para todo el arte visual que se desarrolla a partir de la mentada disolución de la Edad Media, el artesano es aquello a costa de cuyo eclipse resplandece el artista, la muerte que envuelve éste. Inhibiéndolo en sí mismo, denegándolo, es decir, negándose a sí mismo como artesano —como técnico o mecánico—, no obstante la notoria determinación material de su actividad, puede ser de veras un artista. Esta palabra, “artista” fue ciertamente voz mágica para los pintores, escultores y arquitectos del Pre-Renacimiento y del Renacimiento pleno, pues era el espejo en que ellos podían mirarse socialmente reconocidos, como productores independientes, y más aun, según decíamos, como hombres de laya semejante a la de los artistas liberales, y aptos, así, para la

independencia ante el gremio o la corporación de origen y para su adscripción a la corte principesca o a los ricos mercados urbanos. Había, pues, una necesidad en obra, que llevaba a que estos hombres hicieran parecido gesto de represión interna; ¿cómo, de otro modo, lograr la libertad económica y social en vista de los gremios —y, lográndola, responder a las solicitudes de la época en vehemente renovación— si no por un, giro que, haciendo pie en las definiciones estatutarias del Medioevo conservara para los productores organizados en la corporación o el gremio, en general, la determinación del artesano y elevara a los otros a una función más preciosa?

También los rasgos fundamentales de la experiencia de la obra fueron modelados según ese dudoso canon. Dudoso decimos, pues la transferencia de factores sociales de desplazamiento y ascenso a noción de esencia artística, sublimados aquéllos en ésta, no puede pasar sin despertar recelo y discusión a causa de la hipóstasis operada. En efecto, para una experiencia como la dicha, la *obra* sólo se constituye en obra una vez superado y liquidado el proceso de su producción artesanal y material, una vez abierto el hondo hiato entre la actuación profesional —las consecuencias del oficio en el círculo del taller— y el resultado exhibible de esa actividad. Es el modo de verificarse aquí también, en la obra y su génesis, la oposición que discutimos. Surge la obra sólo en cuanto se olvida la gestación material del objeto, el esforzado *trabajo* que le hace lugar, y cuando él se erige como el efecto de un juego y de una pura función ideal, espiritual, sobre el borrado de su historia concreta. Por ahí se enhebra, asimismo, la falacia evidente de la última pincelada o del postrero golpe de cincel, el problema del acabado, que obliga a opinar que en algún misterioso momento se ha dado el salto inconmensurable que lleva de la elaboración a la obra. Y es cierto que aquí, justo en el hueco que deja la denegación del proceso productivo, eríge el misterio de la *creación*. El término recién citado —“creación”— sirve específicamente para llenar con un cuerpo sutil y casi incontrolable el vacío del trabajo denegado.¹⁵²

¹⁵² No debe sorprendernos que la determinación tradicional del arte se inaugure siempre a partir del concepto de *producción* (*poiesis*), pues asimismo siempre se alcanza la noción de una extraña productividad, cuyo sentido nunca es primordialmente el material y concreto. Tocaremos el tema más adelante a propósito de Platón y de Aristóteles. Pero por ahora puede bastarnos con recordar la célebre definición hegeliana de la esencia del

La plenificación de este vacío no es, por cierto lance de sustitución simple de un concepto por otro: en el hueco sigue habiendo la porfiada eficiencia del trabajo, su demanda de ser asumido, que la denegación, es obvio, no puede suprimir hasta la nada. Mas la experiencia de la creación hace de ese trabajo no una producción, sino una genuina actividad interna y una pertenencia privada y un acontecimiento anímico. Por eso, inversamente, en un giro asombroso pero no menos necesario, el artista vive también una fractura de sí mismo. Una segunda fractura, pues la primera ha probado su fuerza en la inhibición del artesano. Sólo se reconoce aquél en la elaboración, sólo en la actividad creativa; el producto le es ajeno y distante, indiferente, y quizá hasta pueda llegar a hacérsele despreciable o enojoso, y no halla su espejo en él: se reserva a sí mismo, no maculado por la definitiva exterioridad de la obra, irrescatable, como pura capacidad de creación enteramente por encima de sus resultados. Puesto que el producto es esencialmente enajenable —en el comercio, pero también muy especialmente a causa de su exponibilidad— o, mejor dicho, es ya siempre un producto ajeno, el artista guarda sólo una última privacidad, la de su trabajo, para sí, intocado e intangible —misteriosa aun para él mismo— y se funda como hombre excepcional (y marginal) en esta pura y precaria identidad.¹⁵³

No parece necesario recordar aquí la importancia que tuvo este esquema de experiencia, no sólo para la efectividad histórica del arte europeo, sino también para la formación y validación de ciertas tesis características de la teoría del arte que la filosofía moderna elaboró, por fin, bajo el prestigioso nombre de estética. Lo que se dijo en la primera parte sobre el *disegno* informa con alguna justeza sobre la preparación de tales tesis, aunque esa doctrina es todavía una criatura híbrida, que

arte como *poesía*: al hilo de un notable análisis, al que ya hemos aludido una vez, evidencia Hegel la inhibición del aspecto particular y material de la producción (la idealidad formal de la obra de arte), en tanto es la poesía “algo hecho, producido por el hombre (*ein Gedachtes vom Menschen Hervorgebrachtes*)”, a favor de la espiritualidad de lo individual viviente. Cf. *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., p. 224 ss.

¹⁵³ Fue Leonardo da Vinci, sin duda, el artista que experimentó hasta las últimas consecuencias el cúmulo de problemas y paradojas que acompañan inevitablemente a este proceso de complejas inhibiciones, sea en la patente irresolución del acabado, por ejemplo, o en el parangón de la pintura frente a la escultura. Su soberbia divisa “*l’arte è cosa mentale*” es el punto en que se equilibran todas las tensas líneas de fuerza que determinaban contradictoriamente su actividad.

sigue debiendo mucho a concepciones anteriores. Pero la consolidación de dos fundamentales nociones: la una, que determina el estatuto del espectador, esto es, la noción de *gusto*, y la otra, que instala al productor del arte bello como *genio*, traerá consigo una legitimación final y filosófica para ese esquema de experiencia.¹⁵⁴

En los términos más vastos, de lo que se trata aquí es obviamente de la afirmación de naturalidad del arte. Así, la negación de la artesanía como instancia productiva —según el aspecto mecánico del arte— y como actividad económica —cual si al artista le fuese permitido hacer y vivir respirando o jugando no más— sólo ocurre con vista a fundar una interioridad de vínculo entre el creador y su obra (donde el único que no puede reconocerla es precisamente el artista) o entre éste y su lúdico quehacer (de donde debe quedar finalmente despachado el espectador). Es de gran importancia señalar que esta interioridad se concibe —la mayoría de las veces implícitamente— como un principio de *paternidad*: el artista es, más que hacedor de cosas calificadas de éste o del otro modo, progenitor espiritual de una criatura que sólo podría ser asumida propiamente en una experiencia también espiritual, en que el espectador, por fin, hace las veces de testigo en el reconocimiento de semejante prole, y, quizá, óptimamente, hasta de un padre adoptivo. La noción de padre es el fundamento mismo del concepto del “artista creador”; sólo en la paternidad puede ser garantizado el nexo natural entre el productor y su producto. De ahí, también, que la práctica artística jamás haya podido ser pensada —aunque sólo fuese oscuramente— sin una referencia a cierto círculo de asuntos *eróticos*, y que la palabra “creación”, bajo la cual se ha deslizado el sentido concreto de la producción, pueda ser entendida siempre como *pro-creación*.

El ready-made y la denegación de la artificialidad

¹⁵⁴ Así, por ejemplo, leemos en Kant un poderoso eco de la liberalización de las artes bellas, cuando distingue en general la noción de arte de la de artesanía: “También se distingue *arte* de *artesanía*; llámase *liberal* a la primera, la segunda puede también denominarse *arte remunerado*. Se considera a la primera como si, cual juego solamente —es decir, como una ocupación que por sí es agradable—, pudiese resultar conforme a fin (lograda); la segunda, como trabajo, esto es, como una ocupación que es por sí desagradable (gravosa) y que sólo seduce por su efecto (la remuneración, por ejemplo), pudiendo ser, por tanto, impuesta coactivamente.” (*Op. cit.*, A 173 / B 175 s.)

Se podrá empezar a entender ahora de qué complicada manera se compromete la actividad duchampiana con esta tradición. Si, como decimos, es cierto que la provocación más general del *ready-made* consiste en afirmar la artificialidad del arte, la vinculación de Duchamp con la segunda vertiente de la teoría y la práctica tradicionales del arte debe quedar a la vista en los *ready-mades* y recibir allí una especial determinación. Y así es, sin duda. Duchamp asume el dato fundamental de la separación entre arte y artesanía, entre obra y producción. Mas el modo de esta recuperación es singular. Ante todo, la separación no resulta de un “gesto de represión interna” como el que le achacábamos al artista modelo del Renacimiento: un gesto no declarado, que desde su silenciamiento condiciona y, más aun, transforma el sentido de la labor artística, y precisamente no como una labor. La separación es explícita, forzosa e irrefutable, omitida como está la intervención productiva del artista. El carácter de esta explicitación es, desde luego, el de un chiste de giro sorprendente, donde lo oculto ha salido a plena luz. Ciertamente, si en el *ready-made* hay un efecto primario de humor —en la acepción más general de la palabra—, que es asignable a la índole del chiste, habría que buscar su razón en el envite que ése hace a la estructura de la experiencia tradicional del arte. Aquello que en esta experiencia fungía como supuesto imprescindible y no tematizable —salvo en la negación que el discurso le destina— es empujado al centro de la escena y sencillamente expuesto allí. La explicitación que al respecto acarrea el *ready-made* se subordina, pues, a su ley general de exponibilidad.

Detengámonos un instante en esta exposición chistosa, que hasta ahora habíamos obviado en favor de la determinación específica del humor. El carácter chistoso tiene aquí una doble determinación: por una parte, manifiesta la reacción de rechazo según la cual el *ready-made* es desechado como tema de una experiencia artística posible —en su definición estésico-estética— y remitido al orden de la broma, del *juego* ilimitado. Mas con esta misma determinación —con la nota lúdica que sirve de base para aminorar la validez eventual del *ready-made*, aunque sólo fuese formalmente reflexionada— se anuda la segunda, ineludible, que consiste en comprobar la condición *paródica* que el *ready-made* tiene con respecto al arte tradicional: ¿acaso no siempre ha debido ser tomado el arte como si fuese un juego? Más aun, esta comprobación se eleva a *conciencia de parodia*, en cuanto, así

comprometida, la experiencia que reclama el *ready-made* viene a superponerse a la experiencia que él mismo defrauda, y se ofrece, pues, como la única solución —en tal vínculo— para captar lo característico de la cosa. Pero esta conciencia es sólo el umbral de dicha experiencia, y deberá permanecer vacía y sin efectividad en tanto no la asuma y, asumiéndola, se vea desintegrada en su unidad posible según la legalidad del humor. El chiste no es más que el señuelo del humor, la puerta de ingreso en su dimensión y la prima de unidad que se le concede a la conciencia para ser inmediatamente disuelta.

La conciencia de parodia lleva en sí la marca necesaria de la artificialidad, por extraño que ello parezca. No sólo porque incluye el forzoso momento de la negación —no, el producto de la actividad mecánica no es obra de arte—, como advertencia de una *mera* artificialidad, irrescatable en conexión estética alguna, sino más hondamente, a través de esta propia advertencia, porque la obra negada es comprendida como burla, como juego sin término, es decir como puro *artificio*. Ciertamente, la primera directa determinación que gana el arte, una vez enfrentado a la artesanía, a la producción mecánica y al *trabajo* en general, es su condición de juego. Mas si es verdad que el arte se ha dejado coger siempre en una conciencia —no accidental— de juego y de gratuidad, no ocurre esto simplemente para caer por entero de lado del perdido ludismo, sino sólo con vista a una seriedad definitiva, que no tardaríamos en reconocer como un compromiso de naturalidad; en él se impone también el sello de la vinculación moral del arte.¹⁵⁵ En cambio, si este juego no cesa, si no

¹⁵⁵ En cierto modo, la tradición filosófica ha encarado la difícil tarea de fundamentar un equilibrio entre liviandad y gravedad respecto del arte: una cuestión de *peso y medida* hace el núcleo de su preocupación por el fenómeno. Sin ir más lejos (ni más cerca), el requisito *moral* que se le impone al arte desde el campo filosófico —y que tiene una dimensión irreductible en Platón y una ambigua respuesta en Aristóteles— se mantiene hasta las grandes construcciones de la estética moderna. Acaso no debiera parecer extraño que Kant —teniendo a sus espaldas la notabilísima doctrina del desinterés y la idea de la autosuficiente gratuidad de lo estético— pueda evocar con nítida resonancia el puritanismo platónico en un pasaje como el siguiente:

“Mas en todo arte bello lo esencial consiste en la forma, que es conforme a fin para la observación y para el enjuiciamiento, donde el placer es, a un tiempo, cultura, y temple el ánimo para ideas, haciéndolo, con ello, receptivo a más placeres y entretenimientos de esa especie; en la materia de la sensación (el atractivo o la emoción), donde sólo es cuestión de goce, que no deja nada en la idea, embota al espíritu, haciendo al objeto más

resuelve su liviandad en lo grave y arraiga, lo que en él se realice no tendrá más remedio que ser absolutamente artificial. Más allá, pues, de la artificialidad, a cuya noción nos conduce la consideración unilateral de la productividad material mecánica del arte en su propia signatura de arte, en su gracia —acaso lo más estésico de la estesia—, guárdase todavía en reserva el poder de lo artificial, en figura del ademán de autosuficiencia que hace el artificio. Y veremos que esto es lo que en último término vuelve a despertar el *ready-made*.¹⁵⁶

Es, pues, la superposición, la sobredeterminación paródica de los momentos de la experiencia tradicional del arte —y de ella en su conjunto—, uno sobre el otro, invertida la jerarquía por una afirmación simultánea y disyuntiva de las dos instancias desde las cuales se fija la índole de la obra —la artísticidad como básica remisión a lo natural y la artificialidad (producción mecánica o artificio) como momento denegado o depreciado de aquélla—, es esto lo que tipifica en su condición más general al *ready-made*, y lo que hace que él porte a la vez, en el círculo de la realidad del arte, una referencia concreta y deliberada a la práctica y la teoría tradicionales del mismo. La

y más repulsivo, y vuelve al ánimo descontento consigo mismo y caprichoso, a través de la conciencia de su temple contrario a fin en el juicio de la razón.

“Si las bellas artes no son puestas en vinculación, de cerca o de lejos, con ideas morales, únicas en llevar consigo una complacencia independiente, lo último será su destino final. Sirven, entonces, sólo de diversión, de la cual se vuelve uno tanto más necesitado cuanto más de ella se vale uno para expulsar el descontento del ánimo consigo mismo, de manera tal que nos hacemos cada vez más inútiles y descontentos con nosotros. En general, las bellezas de la naturaleza son más compatibles con el primer propósito, cuando se habitúa uno tempranamente a observarlas, juzgarlas y admirarlas.” (*Op. cit.*, A 211 s. / B 214 s.)

Y también se observará el acuerdo hegeliano entre la serena liviandad del arte (*Heiterkeit*) con los más altos *intereses* del espíritu, donde precisamente pone éste su más grave preocupación.

Todo pasa como si la filosofía le concediese al artista ser un jugador, pero al mismo tiempo le exigiese pagar las apuestas con su vida. De más está hablar de la satisfacción y edificación que extraemos del martirologio artístico. Frente a todo ello, cabría decir, quizá, que *el ready-made desmoraliza al arte*.

¹⁵⁶ El artificio —así lo diremos dentro de poco— puede ser concebido, entonces, como el modo en que se presenta el caso de lo artificial en el arte, no ya a nivel específico, sino *ejemplar*. Si, en fin, así lo quisiéramos, podríamos describir la operación que supone el *ready-made* —echando mano de los objetos funcionales— con términos como los que siguen: *en el ready-made el artefacto se transforma en artificio*.

explicitación y exposición del apartamiento entre arte y artesanía —o, más ampliamente, entre arte y artificialidad, permite la sobredeterminación paródica, al excluir definitivamente al artista de la efectividad de su obra. Así, la misteriosidad del hiato se pierde y disuelve, la productividad espiritual queda exclusivamente reducida al acto de elección que nada decide —que sólo custodia una indiferencia, la cual lo exime de toda producción, concreta o sutil—, la creación es burlada y el padre presunto expuesto en su trampa y esterilidad.

Interludio y orientación: la ejemplaridad del *ready-made*. Artificio y apariencia

Lo que hemos descrito toca las condiciones generales de una práctica histórica del arte; más allá de un examen sobre la actuación particular de artistas y espectadores, sobre la particular figura de las obras, incide en ese punto en que recíprocamente se confirman una cierta práctica y una cierta teoría del arte. Con ello podríamos empezar a barajar resultados y medir la justeza de la doctrina desde la conmoción aportada por una nueva experiencia que no se deja explicar por ella —no obstante la provoca—, porque no se resuelve en la herencia práctica ya establecida. Los nexos removidos son, por cierto, un marco condicionante y nos aseguran un ingreso crítico al dominio de la estética, por medio del cual pudiésemos dirimir sus pretensiones, delimitar su campo y proponer acaso algunos relevos. Mas así no se vería agotada nuestra hipótesis-guía, la de que el arte, como caso ejemplar, está engastado en el núcleo metafísico del discurso solicitado. Que este núcleo no sea de ninguna manera una teoría del arte es algo decidido; la propia tradición ha ido apartando paulatinamente este interés como rama disciplinaria del tronco filosófico central y le ha diseñado un perímetro más o menos nítido, hasta la identificación hegeliana entre teoría (filosofía) del arte y estética. Pero no podemos olvidar que la filosofía misma se ha inaugurado con un discurso en que el arte cobra un alcance paradigmático total, coextensivo con el propio interés esencial de la filosofía. Y es sólo desde el enfrentamiento con este interés y con esta ilimitada extensión que será posible abrir la vía —abrirla al menos— hacia una teoría general del arte que pudiera nacer, como nuevo producto, de las demandas hechas por el encuentro empírico con un

conjunto de fenómenos al que seguimos denominando “arte”, pero que ya no parece acomodarse bien dentro de las fronteras aseguradas por las determinaciones antiguas. Ahora bien, en lo que concierne a nuestra preocupación presente: ¿alcanza la conmoción que acarrea el *ready-made* hasta aquel núcleo y su legalidad? ¿Abre él interrogaciones en la constitución misma del discurso filosófico tradicional sobre el arte, allende la propia delimitación del tema del arte, donde éste no es sino problema viviente? ¿Cuál es la entera magnitud de su provocación?

No es fácil manipular estas preguntas. Señalemos los requisitos que ellas incluyen y que, por lo pronto, pasan sin ser dichos; ello nos aclarará el modo en que es posible dar curso al debate más profundo que el *ready-made*, como fenómeno privilegiado, nos parece al menos *abrir*. En primer lugar, debe hacérsenos evidente que la provocación final implicada por el *ready-made* tiene que ser forzosamente de otro orden a aquél que es propio de la que recién examinábamos, donde todavía no eran arrojados en su definición peculiar algunos supuestos completamente decisivos. Esta prevención posee para nosotros un sentido metodológico y especulativo de primera importancia: sopesar la penetración de un fenómeno artístico hasta esa legalidad nuclear, por abarcadora que fuese la problematicidad específica de tal fenómeno y por generalizada que pudiese estar su extensión, supone renunciar o, dicho más exactamente, reducir la observación de su especificidad práctica, aun cuando ésta se exhiba en plano de condiciones. Aquí ese fenómeno sólo puede presentarse bajo el signo de la *ejemplaridad*. Desde ésta solamente será capaz de ofrecernos una vía eficiente en la promoción de enfrentamientos críticos en el ámbito de la estricta teoría; por otra parte, la reducción de lo específico que ella implica despeja precisamente una zona autónoma —mas ahora circunscrita en su autonomía—, en que pueda desplegarse desde su principio lo teórico. He aquí, pues, el primer requisito. Veamos el segundo.

Sin embargo, al cumplir el análisis del *ready-made*, veíamos que éste, de un modo u otro, justamente asume esa *ejemplaridad* ya desde su constitución específica. La primera señal que de ello nos dejan los análisis realizados en la segunda parte del estudio es la comunicabilidad esencial entre palabra e imagen —los dos momentos de la *ejemplaridad* del arte— que envuelve dicha constitución; pero esto no podrá ser sino bosquejado en su sentido en lo que resta del

examen. La segunda señal, que explorábamos ahora, es el alcance más general de esta constitución, entendido como urgente pregunta por el nexo inaclorado entre naturalidad y artificialidad en el arte. Es, por lo pronto, desde aquí que efectivamente podemos declarar abierta una vía de ingreso, *ready-made* mediante, hacia el núcleo mencionado y su legalidad filosófica;¹⁵⁷ desde esa relación y desde esa pregunta, desde la *exposición* simultánea de las dos instancias de determinación de la esencia y la operación del arte podemos calibrar la incidencia rigurosamente *teórica* del *ready-made*. Pues por este medio se apunta a un porfiado sedimento de problematicidad en el seno de tal teoría, un problema que no ha llegado a mostrarse como inconsistencia sólo a fuerza de ser establecida una jerarquía entre ambas instancias, por la cual una de ellas, la artificial, resulta despachada a la exterioridad. Pero, a pesar de ser así reducida la inconsistencia, su dificultad no cesa de acarrear consecuencias pertinaces. Y precisamente bajo el influjo del sistema de esas consecuencias la filosofía ha creído poder hallar siempre, como rara peculiaridad del arte, su determinación *aparencial*, un íntimo comercio del arte con la apariencia. En efecto, es como apariencia que se hace filosóficamente pensable la conciliación de tales opuestos, y en la apariencia puede depositarse, inhibido ya, obediente a la exigencia de la naturalidad —pero a la vez confiriéndole una evidente inflexión—, lo artificial. A su turno, *la apariencia es, en último término, el concepto fundamental bajo el cual se ordena la ejemplaridad del arte*. Así, pues, la pregunta que, en vista de la ejemplaridad, habría de promover más hondamente el *ready-made* es la *pregunta por la apariencia como noción definitoria del arte*.

Constará, sin duda, que en este punto alcanzamos la máxima complejidad de la cuestión. En el *ready-made* hallamos que el conjunto del arte es declarado apariencia; a lo largo de esta declaración tiene la experiencia de aquél efectos coextensivos con toda la experiencia del

¹⁵⁷ Debe estar claro que las dos señales aludidas no son ajenas entre sí. Ciertamente, si el *ready-made* puede venir a agitar en toda su dimensión la artificialidad del arte, es porque la concreta apelación que él supone incide ya en la esfera de dicha artificialidad y la trabaja exhaustivamente. Este trabajo, mirado a la vez desde el punto de vista específico y ejemplar, no es otra cosa que el establecimiento de la comunicabilidad entre imagen y palabra —una comunicación que no es analógica ni metafórica, no mediante lo que palabra o imagen significan y refieren, sino mediante lo que ellas son en cuanto *cosas*— en el seno de lo que, tal vez sin las suficientes explicitaciones, hemos querido llamar “lo imaginal”.

arte. En virtud de la voluntad de no proponer nada nuevo *como arte*, de meramente *repetir intenciones de arte* (pero sólo las intenciones), y a causa de la consecuente sobredeterminación de un fenómeno artístico presunto por su fracaso —la condición paródica del *ready-made*—, el arte, como actividad y como experiencia, es, por vía de réplica, afirmado, en su condición aparental, no como una entidad dotada de una *dynamis* interna y maravillosa, sino como el efecto de una feliz coincidencia de factores muy diversos: resumámoslos aquí, por comodidad, bajo las palabras producción, recepción y contexto. La suspensión de tal coincidencia, el impedimento de la confluencia de tales factores y —puesto que, no obstante, están ellos vigentes, al menos, como intención— su preservación en inminencia, todo ello permite, entonces, que el fenómeno artístico, desde su propio fracaso —o, según vimos era más exacto señalar, su retardo interminable—, y de acuerdo a la coextensividad mencionada, sea reflexionado ahora como simple apariencia. Pero es claro que esta condición aparental, así exhibida, lleva dentro, de raíz, una distinción respecto de la definición de apariencia que la filosofía hace recaer sobre la obra de arte. Esta diferencia,, que surge y se despliega en el necesario hueco que separa la figura tradicional del arte de su repetición paródica, consiste en que la del *ready-made* es una exclusiva *apariencia*, suelta y no remisible, fundamentalmente imposible de ser naturalizada o devuelta a ninguna interioridad natural. Disoluta, vaga en la exterioridad de lo meramente artificial —denunciándose aquí como lo más aparente—, y es por este medio que el *ready-made* puede abrir una pregunta verdaderamente (de)cisiva sobre la cuestión conjunta del arte y la apariencia. Esta conjunción, en cuanto es un problema, es lo que hemos empezado por denominar “artificio”; y esta magnitud —la del artificio— deberá ser cogida en la confrontación con la teoría tradicional. ¿Existe en ella un principio que pudiera hacer inteligible esta —apenas bosquejada— condición de artificio del *ready-made*, y que, al mismo tiempo, nos prometiera un ingreso profundo en el *corpus* de aquélla?

De esta manera, la envergadura de la provocación teórica del *ready-made* puede ser circunscrita en los siguientes términos: el *ready-made* tendrá un principio de *interpretación* filosófica que, al mismo tiempo, deberá ofrecerse como básico punto de reparo en la crítica de la teoría tradicional del arte y, así, en la constitución progresiva de una teoría

general. Ello no pertenece, evidentemente, a la esfera de la pura especificidad del *ready-made* —pureza que acaso es aquí, sobre todo una abstracción—, pero tampoco puede decirse que sea gratuito pedir para él semejante principio: si hay en él una necesaria instancia de reflexividad, una estructura de reflexividad, en virtud de la cual su presencia no queda satisfecha por la mera recepción, con la asunción subjetiva y la permanencia de lo asumido en el círculo de la subjetividad, sino que exige al receptor salir de sí y participar en el fenómeno, a la busca de un *concepto* que pudiese determinar ajustadamente el caso que ése tiene enfrente, si la reflexividad es puesta en juego, pues, de esta manera, sin duda no es extravagante demandarnos un concepto que permitiese pensar adecuadamente lo que el *ready-made* es en general. Más aun: no es casual, sino más bien la característica más profunda de la estructura del *ready-made* —en cuanto es un fenómeno artísticamente *moderno*—, que dicho concepto no pueda ser activado en la experiencia inmediata y concreta del mismo; pero, prefigurado en esta experiencia, sea asequible en la sollicitación teórica. Tal sollicitación no es, pues, un simple arbitrio interpretativo, como si fuese posible prescindir tranquilamente de ella, o desarrollarla en interés sólo de la teoría, sino la exigencia ineludible de una empiria privilegiada —cuyo privilegio reside en una fuerza abarcadora de cuestionamiento— y, por tanto, un interés también práctico del arte.

3. Arte y artificio

Pues bien: entendemos que ciertamente hay en la reflexión filosófica tradicional una suerte de principio de inteligencia para lo que es el *ready-made* en cuanto objeto teórico, es decir, un principio en virtud del cual su estatuto de apariencia se hace pensable en sí mismo y —simultáneamente— como problema de esa reflexión heredada, a partir de su propio fundamento. Este principio pertenece al pensamiento de Platón y de él se desprende con eminencia dilemática. Porque dilemática es ahí la presencia de tal principio, no podemos decir que el *ready-made* sea verdaderamente asumible por una noción *filosófica* tradicional, ni menos a través de ninguna que provenga del tratamiento particular del arte. Al contrario; parece que nos topamos aquí con la necesidad de ensanchar inmensamente el campo de pertinencia del concepto con el cual pudiera ser pensado el *ready-made*

o, mejor, que debiésemos reconocer una vastísima amplitud: ella se acuerda, por lo demás a la exigencia de la ejemplaridad y al decisivo hecho de que en el pensamiento platónico hallamos la mayor envergadura del problema del arte, como si éste, bajo la ejemplaridad —que el mismo Platón señala como *paradeigma*—, alcanzara de punta a cabo la entera dimensión del discurso. Por otra parte, si el *ready-made* puede llamar la atención sobre tal concepto, es porque la consideración teórica a que nos incita —más allá de sí mismo— despierta, en el seno del origen filosófico de la doctrina del arte, lo que hay acaso de más problemático, excediendo así la delimitación estable de la doctrina, y trayendo a eficacia cierta marginalidad de que aquélla se ha nutrido, negándola. El concepto a que hacemos referencia, la noción fundamental con que ha pensado Platón la determinación de lo aparente —y, como paradigma suyo, del arte— es la noción del *eidolon*. Pero antes de tocarla, todo lo dicho requiere de algunas explicaciones localizadoras.

El origen platónico de la teoría filosófica del arte

No es para nada un azar que Platón pueda estar en la mira de esta indagación. Múltiples motivos lo garantizan, motivos que podríamos resumir en una sentencia: *la construcción de una teoría general del arte* (como la que propiciamos aquí) *pide esencialmente una revisión crítica del origen platónico de la teoría filosófica tradicional del arte*. En otras palabras, se hace preciso, para tal construcción, una confrontación fundamental con la doctrina de la *mimesis*, que incluso podrá adoptar la forma parcial de una rehabilitación de esta doctrina. Pasemos revista a los motivos así resumidos, de modo que se haga visible la gravitación del pensamiento platónico en toda teoría del arte, que accedamos a la cuestión del *eidolon* crucialmente incluida en ése, y advirtamos, en fin, la pertinencia que puede tener en un análisis del caso duchampiano.

Platón es el origen de la teoría tradicional puesta en tela de juicio. Más aun: en un nivel muy profundo del discurso, en su tejido básico, el pensamiento platónico, donde se acredita por primera vez el concepto de la *mimesis* como- regla para pensar el arte, permanece insuperado para toda la posteridad. Ya nos avisan algo de esto las indicaciones que hicimos anteriormente sobre la equivalencia última de *mimesis* y expresión. Si esta última noción alcanza su perfil únicamente por una reducción del sentido de la primera, lo hace sólo

para recuperar, sobre nuevos supuestos metafísicos, el principio que allá vibrara. Pero la situación de Platón en este curso es enteramente peculiar. En efecto, mirada en las primicias más inmediatas, su desmesurada condena de todas las actividades miméticas —o, con más precisión, de un cierto grupo de ellas, especialmente sospechoso, en que se encuentran las bellas artes— hace de él el campeón de una intransigencia frente al arte que jamás volverá a mostrarse con tal intensidad, que no volverá a presentarse ya más, como allá, desde una radicalísima decisión inauguradora —de la filosofía misma—, y que expulsa sin transacciones a la poesía, a la pintura, de toda benevolencia filosófica. Hay entre Platón y la posteridad —desde Aristóteles ya— un cierto quiebre, un desajuste, cuyo sentido se proclama en el cambio de la mirada teórica sobre el arte en sentido positivo. A partir de Aristóteles, toda la tradición puede ser entendida, frente a Platón, como una estrategia de admisibilidad filosófica del arte; que se vuelve tanto más vigorosa cuanto más perentorio ha sido el rechazo platónico. El alcance de esta hendidura se hace más visible si comparamos el punto de inicio de las tesis filosóficas sobre el arte con su punto de llegada; si de la observación de la doctrina platónica pasamos a la de Hegel: en tanto que Platón falla el exilio del arte imitativo por su desvinculación radical con la idea, Hegel abre la esfera del espíritu absoluto —de la manifestación libre y plena de la Idea— con el arte, que da a la idea existencia concreta, sensible, en la viviente individualidad: el ideal. La tesis sobre la relación entre idea y (obra de) arte marca este curso con señas indelebles,¹⁵⁸ y constituye desde ya un importante punto, cuyo adecuado desenvolvimiento sería necesario con vista a una evaluación total de la teoría filosófica.

Mas el quiebre perceptible entre Platón y la posteridad —el desajuste que se anuncia en el cambio de signo, positivo por negativo,

¹⁵⁸ No es cosa sólo de comienzo y de fin. En rigor, todas las etapas de la historia de la filosofía del arte podrían ser leídas sistemáticamente de acuerdo a cómo se establezca en ellas la relación entre la actividad artística y la idea, donde va envuelta, obviamente, la transformación de la determinación de la idea misma. Desde el Renacimiento en adelante —aunque polémicamente allí, a causa del no resuelto conflicto entre imitación y superación de la naturaleza—, pero, sobre todo, a partir del manierismo, se supone que el hombre artista deja que su esfuerzo sea guiado por la idea (esto es, por la representación metafísica del mundo). Un excelente estudio sobre este decurso lo ofrece *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Berlín: Hessling, 1960), de Erwin Panofsky.

en la estimación del arte— no alcanza hasta la raíz misma de la procedencia platónica del discurso tradicional. Los conceptos más reincidentes de este discurso, en que se quiere coger la índole del bello arte son todos de pro genie platónica y se remiten, en último término, a tramas argumentales donde por primera vez, al asilo de éste o del otro diálogo, han llegado a ver una difícil luz. No sólo para Platón se define el arte por el placer y por el juego; no sólo él adivina en el arte una oscura cuestión erótica apenas diseñada —la de una sospechosa paternidad—, no sólo allí se le hacen tan serias exigencias morales y se le mira, de un modo u otro, desde una plataforma hecha con la cuestión del uso y del conocimiento. La tradición entera, de Aristóteles en adelante, insistirá sobre la totalidad de estos rasgos o, eventualmente, sobre algunos de ellos, privilegiados. Pero más generalmente que todo esto —pues ello es, a fin de cuentas, el comienzo—, no sólo Platón piensa el arte a partir de un concepto clave: la *producción*.¹⁵⁹ Revisemos esta vía matriz hasta hacer visible la noción del. *eidolon*.

La producción

La tradición de la teoría filosófica del arte, implícita o explícitamente (pero sobre todo explícitamente), ha tomado siempre como punto de partida la subsunción del arte bajo el género de la producción. Cómo deba ser determinada esta categoría es un complicado problema, habida cuenta de las grandes variaciones que padece. Pensamos que el criterio más seguro para hacer inteligible la voluntad que la anima es entenderla en indispensable complicidad con el tema de la *verdad*, es decir, admitir hipotéticamente que la producción aquí referida no es

¹⁵⁹ Téngase al menos esto presente, pues no podemos extendernos aquí en el tema: creemos que la variación de signo en la evaluación del arte no es el dato decisivo de una cabal determinación del discurso filosófico en torno al asunto. La pertinencia inalterada de ciertas notas centrales como las recién mencionadas nos sugiere que hay, en la base de los varios momentos de este discurso, efectivamente, una tramada unidad. Pero tampoco creemos que ésta pueda ser descrita apropiadamente mediante una recta y hábil combinatoria de esas notas. Nos parece que ellas son más bien *efectos argumentales* de un “texto” fundamental que la filosofía —en este punto— ha parafraseado y dicho sin querer, pero que ella misma no ha escrito. El concepto de producción que echamos a andar ahora, asistidos por el testimonio múltiple de las doctrinas, nos parece estar en el principio filosófico de asunción de tal “texto” y, por eso mismo, conjeturamos que su revisión nos puede permitir la mantención de una necesaria proximidad a ése.

sólo la hechura fáctica de algo, una cosa, según ordenanzas técnicas cualesquiera —de diversos órdenes—, la pura puesta en existencia de un ente, como quiera que él se las arregle para existir de allí en adelante, sino, en mucho más hondura, la pro-vocación general de una cosa *en su verdad*: en el espacio en que el ente del caso (se) manifiesta adecuadamente (en) su ser tal o cual, su modelo de ser. Producción es, entonces, así concebida, la generación de un ente verdadero y, por eso, en cierto modo profundo, pro-ducción (descubrimiento) de la verdad misma. En este sentido, si esa tradición se apoya tan resueltamente en el concepto de producción y éste se deja determinar como hemos dicho, es posible circunscribir aquélla afirmando que su destino universal es pensar al arte *en orden a la verdad*; y que habrá ocasión de negarle al arte todo valor de verdad, como también de salvaguardar la verdad en el arte. Desde la verdad como reposo del ente en su ser se garantiza el concepto de producción como puesta del ente en la verdad —manifestación adecuada—, y desde aquí, a su vez, es evaluado el hacer artístico: desde la ordenación a la verdad.¹⁶⁰

El punto de partida así descrito vale tanto para la doctrina de la mimesis como para la teoría de la expresión. Ahora bien: con ello no se hace más que retomar el inicial gesto platónico. Efectivamente, si se atiende con rigor al desarrollo paralelo de los dos textos de Platón en que se delimita con mejores precisiones el concepto de mimesis,¹⁶¹ hallaremos que la voz de mando para pensar al bello arte es partir del género de la producción e intentar concebirlo, en consecuencia, como una especie de arte productivo. Pero también aquí se advierte el sesgo característico de la interpretación platónica. A poco andar, la productividad del arte bello libera una dificultad inevitable que ninguna decisión simple alcanza a dominar. Es, en cambio, sólo merced a una solución de compromiso, forzada por el dilema que se evidencia en el seno de la producción artística, como llega a ser formulada la noción de mimesis, en la exacta forma de un género

¹⁶⁰ Así, diríamos, desde Platón hasta Hegel. Desde Platón, y aun antes: desde la sofística —como bien puede mostrar la concepción que Gorgias tiene de la tragedia como engaño—, hasta Hegel, y aun después: hasta Heidegger, cierto que bajo una transformación aguda del concepto mismo de verdad. En todo ese curso, quizá, dos excepciones; una, que se insinúa a través del carácter inconceptual de la belleza, en Kant, otra, que se proclama vigorosamente en el pensamiento del juego de Nietzsche.

¹⁶¹ *República*, X, 595 a – 608 b y *Sofista*, 233 d – 236 d (y 264 b *in fine*).

alternativo a la producción, que justamente asume, fuera del curso previsto de la determinación, aquello que el concepto de producción, como puesta del ente en la verdad, no podría rescatar.¹⁶² Esta dificultad surge cada vez que Platón aborda el problema del arte y, en general, cada vez que ensaya determinar la mimesis. Visto a grandes trazos, del núcleo de esta dificultad debe surgir, precisamente, la noción que nos interesa.

El carpintero y el pintor. Copia y fantasma

El arte del artista —del pintor, del escultor, del poeta— es hacer unas cosas que representan cosas previamente existentes y, en tal sentido, dicho aun sin precauciones, imitarlas, y, a través de la imitación, bajo prurito de semejanza, dar origen a un retrato de dichas cosas, a su repetición según ciertos requisitos formales y materiales. Esta originación, no obstante, pareciera que debe ser considerada como una

¹⁶² Nuestra intención primera, al redactar líneas que sabemos insuficientes y que no dan motivos terminantes para ser leídas como —creemos— corresponde, era remitir a un ensayo que debía aparecer, en el curso de 1979, en la *Revista de Filosofía* de la Universidad de Chile: “Arte, fantasma y eros. Lógica platónica del problema del arte”. Allí hubiera sido posible hallar un complemento detallado para probar —mediante un análisis heterodoxo de los textos— lo que ahora vamos diciendo. Desafortunadamente, alegadas razones de inactualidad y de extensión parecen haber conspirado contra su publicación. Por eso estimamos necesario apuntar unas observaciones sobre el método de análisis que allí desplegamos, en espera de una mejor oportunidad. [El ensayo permanece, hasta la fecha, inédito. Una versión muy abreviada de su primera parte apareció bajo el título “La condena platónica del arte. El pequeño combate de República X”, en el *Anuario de Filosofía Jurídica y Social* (3 [1985]: 141-162).]

En general, hemos quedado en condiciones de mostrar que Platón elabora dos vías, profundamente relacionadas, para determinar el problema del arte: la de la *producción* y la de la *procreación*. En el curso de nuestro examen se reveló una característica de esta doble vertiente; los efectos argumentales que es dable constatar al hilo de una y otra mitad se contestan mutuamente en un entrevero de raros ecos, cuyo sistema es descriptible. El rasgo propio de esta descripción consiste en que dicho sistema articula una suerte de equiparidad estructural de los efectos a uno y otro lado; a eso llamamos una “lógica” del pensamiento platónico sobre el arte. La constitución de esta lógica hace visible, más allá de la delimitación temática de los textos, un funcionamiento enteramente distinto, una legalidad del texto platónico, que tiende a anunciarse a través de detalles y giros y márgenes inaparentes. Ello lleva a validar no tanto el curso del discurso como lo que hay en él de *recurrente*: no es casual que en los *recursos* se decanten, nunca de modo verdaderamente temático, las principales determinaciones del problema del arte.

producción —cual factura de esas cosas que valen de originales para las imitaciones—, puesto que es, en general, la puesta en existencia de algo. Cabe, por eso, la comparación del artista con el artesano, a fin de descubrir por medio de ello lo común y lo divergente, y delimitar el campo en que el artista se desenvuelve. Platón inaugura precisamente esta confrontación que —como hemos tenido larga oportunidad de mostrar—, compromete a toda filosofía del arte. Está claro que el demiurgo fabrica una cama ateniéndose —la vista fija— a la idea de esta cosa; ciñéndose al patrón, en interés de la mayor fidelidad, con el forzoso auxilio de la información respecto de las disposiciones técnicas, instrumentales y materiales para la fabricación, requeridas por el modo en que la cosa ha de estar constituida y por la función que debe desempeñar, efectivamente produce el artesano el objeto de su hacer. Su producir, no es, por cierto, la puesta en la verdad como tal, pero sí es, al menos, la puesta de una cosa, determinada en un nexo de remisión esencial y general a la verdad: a la idea, su patrón. Esta remisibilidad a lo verdadero es lo que Platón, hablando del artefacto, define como el estatuto de la *copia (eikon)*, su verosimilitud fundamental (*eikos*). Ciertamente, la copia-ícono funda su semejanza (y su aptitud para un conocimiento) en el simple ser-medido sobre las proporciones del original. Éstas, su “simetría”, no son meramente atributos casuales del modelo: como rasgos de su normalidad, es decir, de su ser-bajo-la-norma, se derivan siempre —aunque el modelo fuese, de ocasión, otra cosa determinada— de la idea de esta cosa, o sea, del modelo fundamental. En este sentido, la semejanza que constituye a la copia no es otra cosa que su *verosimilitud*, su proximidad a la verdad, en cuanto ser-medido sobre la verdad. El hacer del artesano que origina la copia no es, pues, producción en el sentido más riguroso; mas nada obsta para que sea homologado con este sentido riguroso y para que sea apelado con el noble nombre, mientras se mantenga obediente a la verdad de la cosa. La cosa que él haga no será radicalmente verdadera ni podrá residir en sí misma, pero sí será, en cambio, verosímil y restituible a un sí-mismo; tendrá una esencia. Y no sólo el conocimiento que el artesano tiene —por adquisición de aprendizaje, como recta opinión— señala este nexo con lo verdadero de la cosa, sino que la función a que ésta está enderezada, su uso, es

desde ya siempre, en cuanto ejercicio fáctico de un cierto saber acerca del ente, instancia de remisión a la verdad.¹⁶³

¿Qué ocurre, por el contrario, con el artista? También hace éste una cosa, describible con arreglo a ciertos criterios normales, los mismos, acaso, con los cuales podríamos analizar la obra del artesano. Una pintura es también, antes que retrato, una cosa determinada. Por eso es también el artista, en cierta medida no despreciable, un artesano, conocedor de disposiciones técnicas, instrumentos, materias. Pero lo que él hace no reside en su puro carácter de cosa, no en una conjeturable utilidad de la cosa hecha. Nada más que un doble como es, lo que hace no está destinado a ningún uso, es decir, a ningún ejercicio fáctico de un saber acerca de la cosa. La pintura o el poema no son ocasión para aplicar saber alguno o para adquirirlo. Desprovista de vinculación con un conocimiento, retenida a un nivel no-utilitario, la cosa que hace el artista se cumple en la discutible autosuficiencia de la recepción sensorial o de la vibración afectiva. Platón describe esta autosuficiencia como placer. Pues ¿qué hace el artista? ¿Un doble? Pero ¿puede decirse que un doble, como doble, sea *hecho*? ¿Y qué, si lo dijéramos? Habría que enunciar, entonces, que lo que el artista hace no es el *resultado adecuado* de su industria —una cosa determinada: un producto, una obra (*ergon*)—, sino algo diferente que, por decir así, se alza más allá de este mismo resultado, que lo reformula en otra dimensión y contexto. La pintura no sólo es una superficie que soporta una materia policroma; la estatua no vale sólo como un bloque de mármol concienzudamente cincelado: aquello es un retrato y nos entrega el parecido de muchas cosas; ésta figura a un hombre, en posición y gesto. De nada sirve tomar un poema por una dispersión de garabatos o de ruidillos extraviados en el aire: entonces no es un poema. En cada caso lo que caracteriza a la obra del artista es una virtud de repetir lo que ya nos circunda en nuestra realidad. Pero ¿de dónde le viene esta facultad repetitiva, duplicadora, a aquello que ha hecho el artista? De ninguno de sus actos concretos, de cuyo dar y quitar ha ido surgiendo la cosa, podría afirmarse que ha puesto la repetición en ella. La repetición no arraiga en ningún acto productivo individualmente considerado, ni tampoco en el conjunto de la producción: es más bien un *efecto* de la misma, algo que se produce (si porfiamos con el término) en el borde —y más allá— del real hacer del

¹⁶³ Sobre uso y conocimiento, *Rep.*, 597 b – 598 b. Cf. también *Rep.*, 601 b – 602 b.

artista. Platón se ha hecho claridad al respecto. Es más: todo ocurre como si del efecto en que se resuelve la cosa —por decir así, sin motivos internos— nunca pudiera decirse que es producido (cosa que cabría, a lo más, a condición de que aludamos a una rara y oscura espontaneidad mediante el giro del “producirse”), y que, de este modo, suprime el sentido de la producción o nos sugiere *otro* concepto la misma. Y he aquí lo definitivo del caso: la producción del artista no consiste en su resultado adecuado, sino en el efecto exterior. A este efecto, en vista de ese descompromiso con las instancias del hacer real y de esa exterioridad, Platón lo denomina *apariencia*; al hacer del artista, entonces, “producción de apariencias”.

Apariencia es también la obra del artesano —del demiurgo humano que nos provee de artefactos para el negocio diario, tanto como del demiurgo divino, padre de todas las cosas de nuestro mundo—, sencillamente porque no es permanentemente, sino que nace y se corrompe; pero es una “buena” apariencia, “buena”, porque al menos es rescatable, puesto que ha sido creada a partir del patrón de la idea y se define, según ello, como copia. Pero es evidente que la relación de verosimilitud no puede cumplirse en el caso de una pintura o un poema, así establecido el asunto. Modelo y norma y medida de toda semejanza con la verdad es lo verdadero mismo, como ente residente en su ser —la idea—; mas el artista no considera para nada la idea de aquello que es objeto de repetición en su obra. A cambio de ello, elige un falso modelo, a saber los modos de mostrarse la cosa determinada a lo largo y ancho de las deficiencias de nuestro mundo corpóreo y de nosotros mismos en él. No copia, a su vez, esta cosa, sino que intenta ofrecer una vista de ella, un parecer suyo; así repite el pintor sobre la superficie preparada una cama, no según los criterios de producción de la cama como cosa, sino según su esbozo, su perfil y situación en una perspectiva sensorial. Por eso mismo, no toma a la cosa como tal por modelo, sino desde ya un grado deficiente de aquella, que en sí es también defectiva: el artista y su obra ocupan un tercer puesto en la sucesión, contada a partir de la idea y la verdad. Iniciándose, pues, en la defectividad de la cosa, en su apariencia —que nos hace constar a las claras que la cosa determinada es también una apariencia—, lo que el artista hace, a través de aquel extraño “producirse” del efecto, no podrá ser jamás considerado como una copia, medida sobre la verdad a despecho de su falta. El dudosísimo producto es denominado por

Platón *phantasma*, “simulacro”. Pues precisamente es constitutivo del fantasma aparentar una semejanza que no está, que no se funda en ninguna relación interna con su modelo y, en razón de lo mismo, en ausencia de toda *vero-similitud*. El fantasma simula la similitud. La similitud simulada del simulacro hace que éste, en vez de guardar la distancia simple y respetuosa que guarda la copia-ícono con su modelo, en vez de medirse sobre la verdad, tienda subrepticamente a suplantarla, a declararla implícitamente dispensada, a darse como satisfacción de nuestra voluntad, de nuestra necesidad —si la hay— de encuentro con el modelo. Puesto que lo que en él acontece no puede ser descrito como *verosimilitud*, y, sin embargo, mantiene una relación insidiosa y parasitaria con lo verdadero, forzoso será llamarlo una *vero-simulación*. Mientras toda *verosimilitud* es siempre un estado de confesada precariedad y, así, mediante la menesterosidad misma, de necesaria referencia a lo verdadero, la *vero-simulación*, a causa de su conato de suplantación, encierra la gracia de la autosuficiencia. Sólo la verdad satisface, es cierto: pero por eso mismo satisface —en el engaño— lo que pasa por verdad.

Mimesis: una producción diferente

Obvio es, entonces, que Platón no pueda conceder al fantasma —esta noción con que obligatoriamente hemos de definir la obra del artista, aquello en que ésta consiste— el estatuto de genuino resultado de una producción. Una sospecha densa envuelve a la obra y, del mismo modo, a la actividad del artista: ¿qué obra es ésta que no se agota en sí misma ni se define por su estructura propia, pero que se basta en su efecto? ¿Y cómo pensar, a su vez, este efecto, que no proviene de los actos productivos, sino que, por así decir, se adhiere externamente al producto y le revierte el sentido desde su principio mismo? Y, no obstante, tal es el “arte” del artista: ¿podrá decirse, entonces, que es verdaderamente una producción? Ésta es, pues, la dificultad que trae consigo la productividad artística. El pintor hace algo que va más allá de su hechura; pero este exceso, este ser más de lo que se es (como mera cosa), no es nada: ante todo, nada nuevo: una mera repetición. Pero ¿cómo ha venido a tomar su origen el fantasma? ¿Cómo, sino por la vía de una cierta producción? Mas habría que acordarle a ésta, en tal caso, un carácter extremadamente peculiar, habría que reconocer en ella —lo decíamos hace poco— otro sentido de la producción. Es

precisamente este otro sentido el que queda recogido, con toda la oscuridad posible, en la noción platónica de mimesis. La mimesis es una producción *diferente*, que difiere de su propia productividad — puesto que no obra sólo un producto, e incluso persiste sin producto obrado— y deja que se manifieste, en el vacío de la diferencia, de su salir de sí, de su excederse, algo, nada, una repetición: una apariencia. En otras palabras, si cabe afirmar del imitador la producción de apariencias —y en esta paradoja, a pesar de todo, insiste Platón continuamente—, la afirmación sólo vale en cuanto aquélla es, al mismo tiempo, *apariencia de producción*. Al imitar el producto de otro hacedor —humano o divino—, el imitador simula producir. La dificultad ínsita en la productividad artística es, como hemos dicho, lo que Platón llama “fantasma”. Porque el artista hace algo que no consiste en su recta presencia, sino en la apariencia de ser-otro, plantea una dificultad insoslayable al análisis. Rigurosamente dicho, no puede ser apelado productor. El apodo de *mimetes* no hace sino indicar la aporía insuperable de la apariencia.¹⁶⁴ En efecto, cada vez que Platón se

¹⁶⁴ Sorprende comprobar hasta qué punto se imprime en el texto platónico esta aporía y, a la vez, cómo ella es el único modo de hallar una respuesta a la dificultad. En *Rep.*, 597 b se bosqueja una serie celeberrima —la de la producción—, que distribuye tres productores —Dios, artesano y artista— frente a tres respectivos productos —la idea, la cosa determinada (artefacto, utensilio) y la apariencia (mimema)—. La serie consta inicialmente de dos grados jerárquicos: en el primero están Dios y la idea. Importa distinguir la actividad del artesano de la del artista, toda vez que en la última se ha reconocido el imperio sombrío de la apariencia. Pero cuando se formula la distinción, el pintor, que en cierto modo (*tropo tini*) hacía la cama —que la hacía, precisamente, en el modo de la apariencia—, es acusado de no fabricarla en modo alguno (*oudamos*). A este supuesto artesano, en cambio, habría que llamarlo, más adecuadamente (*metriotate*), “imitador” que productor. Sólo cuando la producción le es negada al pintor se jerarquiza enteramente la serie. Pero ahora, jerarquizada, no puede seguir siendo considerada la *misma* serie: su principio de seriación —la *poiesis*— no vale para uno de sus miembros, que de este modo queda fuera de ella. La serie *debe* romperse para que la jerarquía sea establecida; pero entonces la jerarquía misma queda cuestionada. Es más: se ha generado una *nueva* serie, que obedece a otro principio de seriación: según el texto, el de la precedencia, que allí se declara, por la vía inversa, como “sucesión”. Si, en efecto, el pintor se llama más adecuadamente imitador, es porque su actividad se acusa derivada de la obra de un previo hacedor: precedida, pues, por ésta. El imitador es “un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad”. La sucesión habla de jerarquía, y la jerarquía significa que cada uno de los miembros, para diferenciarse de los demás, se mide sobre (el patrón de) la verdad. Porque se miden (*metrein*) —y no hay que olvidar que en *Rep.*, 602 cd Platón arguye que en nosotros hay un auxilio para

ve llevado a determinar la índole de esta actividad, luego de no conformarse con el giro de la “producción de apariencias”, completamente paradójico, propone notas inasibles que reiteran el problema: la mimesis es, en general, de una u otra manera, *magia*. Es más: no nace ella simplemente de los particulares intentos de ciertos hombres desviados, sino que se asienta en el corazón de nuestro mundo, y su noción se vuelve indispensable para todo pensamiento que quiera asumir la estructura de ése.

Lo fantasmático y el *eidolon*

Sin duda, esto marca la ensanchada incidencia del problema de la mimesis en el conjunto de la teoría platónica, coextensivo con el problema de la apariencia. Habrá que señalar, por cierto, que así como no se implanta lo fantasmático nada más que por un interés humano perverso —el del artista, por ejemplo—, tampoco puede fundarse su sentido en la sensorialidad, como grave finitud del hombre. Claro está que la apariencia de las cosas concretas es invocada siempre por Platón con una referencia básica a la *exterioridad*.¹⁶⁵ Una cosa parece diferir de sí en cuanto ese parecer se da “fuera” de la cosa —el parecer es, por definición, externo—, en un espacio foráneo. Este espacio coincide, sin embargo, con el *situs* ambiguo de la percepción sensorial, susceptible de error y de engaño. Pero es precisamente ésta, la sensorialidad, el mero acaecer anímico del engaño y la ilusión, la falsa interioridad mental acá evidente, lo que resulta explicado y develado en su índole por la indicación de ese diferir de sí, de esa exterioridad de ser. En este mismo sentido, Platón sugiere la generación de apariencias a partir de una sombría intervención divina que pone en el mundo, junto a las

precavernos de la apariencia y de todos los recursos de la magia, un triple auxilio, que es el medir, el contar (*arithmein*) y el pesar (*istanai*)—, resulta ser más medurado (*metriotate*) el nombre de “imitador” que el de “productor” para el artista. Pero si se miden y distribuyen en grados, es porque subsiste entre ellos una distancia (cf. el empleo del adverbio *porro*, “lejos”); la generación de esta distancia proviene de la exterioridad a que queda remitida la actividad del pintor. En efecto, la verdad rige esencialmente la proximidad, en la medida en que funda la unificabilidad por la semejanza.

¹⁶⁵ Véase la nota anterior. Son innumerables los pasajes en que este tema es bordeado o abordado.

cosas, sus dobles.¹⁶⁶ La bien conocida imaginería de ecos y sombras y reflejos, no sólo de sueños y alucinaciones, nos habla, si cabe, de una suerte de “objetividad” del fantasma —que ya rozamos al hablar de su extraña “espontaneidad”—; el reflejo, la sombra, son una apariencia que persiste más allá de la accidentalidad anímica. En último término, el reflejo es el testimonio, ineludible para Platón, de un pasmoso desdoblamiento del ser cuyas raíces son, sin duda, hondísimas, el índice concreto —ahí, afuera— por el cual se hace valer esta duplicidad asombrosa o, para recordar el término platónico, terrible (*deinos*). En tal grado, más que dar razón de la exterioridad, la sensorialidad variable y particular, a través de la cual adviene tan abiertamente lo aparente, es explicada por aquélla en la medida en que el juego de los sentidos tiene asiento en un espacio básicamente foráneo. El hombre mismo es instancia de un desdoblamiento y, así, de una exterioridad de ser.

En cuanto provisto de esa “objetividad”, lo fantasmático no sólo circunscribe la repetición externa, es decir, el hecho de que toda cosa mundana esté acompañada por su imagen, sino que determina también a las cosas mismas de este mundo, por mucho que ellas sean fieles, similitud mediante, al patrón eidético. La cosa no es lo real, sino algo que es *como* lo real. Con relación al *eidos*, la cosa —cualquier cosa determinada— es externa, “también oscura en comparación con la verdad”;¹⁶⁷ su exterioridad puede ser sólo reducida, pero jamás borrada por la comparación, la medición sobre la verdad. El diferir de sí de la apariencia, por eso, define igualmente a la cosa determinada: pues es obvio que no se podría salvar la dificultad arguyendo que el diferir de la cosa lo es sólo respecto de la idea y no de sí misma, pues ¿qué es esta mismidad de sí, sino la obediencia al patrón del *eidos*, su medirse sobre el metro de la verdad? Sin la idea no hay un sí-mismo para la cosa. La propia cosa es, pues, radicalmente aparente en tanto que difiere de su idea. O dicho de otro modo, el diferir y su

¹⁶⁶ *Sof.*, 266 a-c. En este caso habla Platón con nitidez: la imagen, como producto de la divinidad, no es resultado adecuado de su producción —a esta actividad *casi* (*sjedon*) se la podría llamar una *eidolopoiike*—, sino el fruto de una “artimaña” (*mejane*). De seguro, un hilo va de la artimaña divina a la magia del imitador humano.

¹⁶⁷ *Rep.*, 597 a.

exterioridad son también estructura en que está suspendida la copia: la apariencia no es sino el diferir de la copia respecto de la idea.¹⁶⁸

Ahora bien: ese diferir, esa estructura de la diferencia exterior o, en otras palabras, de la repetibilidad del ente, es justo lo que Platón denomina *eidolon*; en la traducción latina que acabó por imponerse, *imagen*. De acuerdo a la exposición platónica, el de los *eidola* es un género al cual se subordinan las dos grandes especies miméticas antes referidas, la de los *eikona* y la de los *phantasmata*. Que el fantasma tenga un privilegio no cuestionado en orden a la interpretación del *eidolon* — lo que, por lo demás, se confirma en varios textos, en los cuales cunde la identificación de la especie con el género— se debe a que la eficiencia mayor y determinante de las imágenes ha de ser hallada en la fuerza repetitiva desencadenada, exteriorizante, que precisamente encarna el simulacro. A través de esta fuerza, nombrada por la mimesis, se ahonda en el mundo una fisura gravísima, cuya evaluación platónica podría ser recogida como sigue: la duplicación no aumenta el ser, lo disminuye, al exteriorizarlo; dos es menos que uno, sólo uno es. Nada se adiciona al ser, sino por repetición de lo mismo, mas en esta repetición se infiere una cesura a lo mismo. La aditividad es esencialmente una resta y es la intervención de un No terrible en la afirmación pura y plena del ser.

Coger el sentido estricto que tiene el *eidolon* en la doctrina platónica no es, de ninguna manera, un problema resuelto. Creemos que ante todo se hace preciso atender a la relación extensa y profunda, dilemática, sin duda, que subsiste entre el *eidolon* y el *eidon*, y que ya se anuncia en la fraternidad de nombre. Ello debería llevarnos a entender

¹⁶⁸ La descripción que hemos avanzado aquí no es completa. Con ella queríamos mostrar, al menos, que el problema esencial que despierta el caso del arte, como paradigma de un acontecimiento mucho más vasto que todo aquel campo que el “arte” nominalmente cubre, es el problema de esta confrontación entre copia y fantasma. Lo que caracteriza más señaladamente al pensamiento platónico en este punto es la afirmación conjunta de la condición de apariencia en que ambos se sumen ante el ser y la verdad, por una parte, y, al mismo tiempo, y más enfáticamente, la fundamental separabilidad entre ambas instancias. Que le sea posible a Platón sostener esta afirmación en forma simultánea es algo que se apoya precisamente en la estructura de la repetición exterior. A pesar de estar suspendida la copia en la estructura de repetibilidad que el fantasma reivindica, con todo vigor, por su cuenta, el hecho mismo de la repetición en que se consuma tal estructura y donde se verifica la profunda pertenencia de la copia al dominio de la apariencia es discernible de ella como su fantasma.

que el *eidolon* es el fundamental esquema alternativo de determinabilidad del mundo frente al *eidos*, el punto y la línea en que se traza la intranspasable linde del dominio de éste; y que es, a la vez, el nombre mismo de la linde, de los confines del reino del *eidos* y de la verdad, donde éstos se desintegran. Así, ante la tarea enorme de hacer pensables las cosas de nuestro mundo y a éste en su conjunto, esos dos esquemas se proponen como inevitables modelos. Entre ellos, y en nombre de la verdad, Platón opta por el *eidos*, operando con eso la más crucial de todas sus decisiones, la que inaugura a la filosofía como tal; la decisión escinde la copia del fantasma, la cosa de la apariencia, y la resguarda en la referibilidad a lo verdadero. Pero su discurso no puede vedar del todo al *eidolon*. Es más, puesto que el *eidos* debe ofrecerse como el fundamental esquema para pensar lo existente, aquello que garantiza la naturalidad del vínculo entre uno y otro estriba en que el *eidos* sea concebido, al mismo tiempo, como el esquema esencial de producción de la cosa: de su puesta en (una remisión a) la verdad. (Es el momento de la artesanía en el particular debate- platónico que parafraseábamos más atrás.) En retorno se acredita así la noción de *poiesis* que, dejándose determinar por la verdad, se muestra, entonces, como el devenir-pensable de la cosa, la incorporación de la cosa al reino de lo inteligible y, por ponerlo en estos términos, la génesis del sentido de la misma. Ante él, en consecuencia, el *eidolon*, que se fija como alternativa, es el *esquema o módulo (falso modelo) de una producción aberrante*, una tal que no merece el nombre de producción, según el carácter acordado para ésta. (Y éste es el momento del pintor: en dicha conexión hay que entender la prelación que respecto al *eidolon* gestado por el artista tiene aquel otro *eidolon*, “espontáneamente” generado como acompañante de la cosa.)¹⁶⁹

¹⁶⁹ Obsérvese cómo se gesta aquí la noción —antes aludida— de *artificio*. El módulo productivo del artista es el *eidolon*, que se da como repetición de la cosa, su doble. Pero, a su vez, el producto de la actividad del artista es también *eidolon*. Por ser, a un mismo tiempo, módulo de producción y producto, problematiza el *eidolon* la aplicación de la categoría de *poiesis*: es radicalmente apariencia, porque *parece generarse a sí mismo*. La imitación del artista, un acto enteramente segundo, se ofrece como mostración de un módulo posible, según el cual fuese producida la cosa, y, así, como su pretendido origen. Este estatuto del *eidolon* bajo la producción es ciertamente determinable, puesto que rompe con la naturalidad (derivada) de la cosa —a partir de aquello “que es en la naturaleza”— y separa al propio *eidolon* de toda naturalidad, a título de artificio. (El

El descubrimiento platónico, que no tarda en ser disimulado consiste en haber visto que esa producción, en cuanto devenir-pensable, no puede pasarse sin ser relacionada —aun si fuese implícitamente— al esquema del *eidolon*; su resolución, hondamente comprometida, es la exclusión del *eidolon* en la exterioridad.¹⁷⁰ La mimesis —todo aquello

término “módulo” que hemos empezado a introducir aquí es de raigambre duchampiana, como veremos más tarde.)

¹⁷⁰ *Excursus I. La idéula.* Hay suficientes índices para —al menos— adelantar sin demasiados respingos la hipótesis de que el problema crucial de Platón ha sido, quizá, el de poder suministrar el instrumento, el método y el principio, todo ello de una vez, para la separación definitiva entre las cosas y sus simulacros, para esta “cisión” típicamente platónica: el problema de la apariencia en toda su magnitud y, al mismo tiempo, la exigencia de *reducir* este problema por la inhibición de lo más problemático en él. Lo hemos insinuado arriba; una perspectiva similar es sustentada por Gilles Deleuze en “Platón y el simulacro” (*Lógica del sentido*, Barcelona: Barral, 1971, apéndice I, pp. 321-337). Ahora bien: en vista de ese asunto desmesurado parecen cobrar el prestigio de dimensiones teóricas decisivas el *eidós* y el *eidolon*. Mientras éste no permite discernir el campo de la apariencia, aquél es, por así decir, la aguda y certera navaja que separa la copia del fantasma. Importa aquí señalar al menos que a través de la palabra *eidolon* se manifiestan, de acuerdo al estado de nuestras indagaciones, tres significaciones orgánicas para la textualidad del discurso platónico (sobre la noción de esta “textualidad”, véase, más atrás, la nota 15):

a) Primeramente expresa *eidolon* el necesario reconocimiento platónico de los “derechos” —siempre irruptivos— de la repetición exterior, no rescatable, los putativos “derechos” que ella tendría para “comandar” (en parodia del *eidós*) el devenir-pensable del mundo. Aquí *eidolon* se propone como sustituto, sucedáneo o suplantador problemático del *eidós*, como su alternativa. Esta relación general de alternación con el *eidós* hace que se mantenga, en el nivel de la denominación técnica, una estrecha connivencia entre éste y el *eidolon*.

b) Pero asimismo expresa la también necesaria denegación teórica o, más precisamente, epistémica de esos “derechos”. La denegación tiene el carácter de una *disminución o peyoración* de aquéllos —no siendo ellos sencillamente suprimibles, en virtud de su eficacia—, que con insistencia señala el sufijo diminutivo: *idéula*. No es mera cuestión de vocablos arbitrariamente asignados; en el diminutivo se inscribe la básica nota ontológica de la apariencia: la *poquedad* (de ser, de verdad). (La traducción de *eidolon* por “idéula” —que aquí proponemos— satisface varias demandas que parecen empinarse desde la trama de los textos platónicos. Hay más en la poquedad, pues la aminoración que trae la imagen se refiere *ante todo* a la cosa determinada. Y como quiera que la existencia de la cosa está fijada en su determinación —su particularidad sensible—, dicha pérdida afecta precisa y primariamente a esta determinación. De ahí que la pérdida no consista en una caída más honda en la materialidad e individualidad que hace de la cosa ya un ente precario en comparación

que el *eidolon* nombra adviene al mundo a través del proceso general de la mimesis— es, como sugeríamos más atrás, el nombre de esta otra cara de la producción.¹⁷¹

con la idea; al contrario. Pero si en su imagen se “des-determina” la cosa, entonces la imagen pertenece a una dimensión de generalidad. Luego, la generalidad —sólo que esta vez como inasible vaguedad flotante, válida para todo lo que *parece*— es rasgo propio de la imagen, y acaso el motivo más urgente para llamarla “idéula”. El oscuro “saber” que de esta vaga generalidad tiene el artista hace de él, también, un hombre general, e inviste con el mismo atributo al arte.)

c) En fin, *eidolon* expresa una tercera necesidad: es el *efecto de compromiso* por el cual se hace posible decidir el dominio del discurso. Se trata de un efecto y de un compromiso peculiares. El contenido del compromiso es el control (eidético) mediante el cual se autoriza discursivamente la inhibición de la pura exterioridad repetitiva, pero sin evitar, a la vez, la amenaza constante de lo foráneo, que repercute y recurre a través de lo que el *eidolon* mismo rescata. Pero, a su vez, el compromiso, como efecto, no es un resultado inherente al discurso en el modo de una particular instancia temática suya, sino el esquema pre-discursivo fundamental que circunscribe la textualidad aquí solicitada y, por decir así, el conflictivo origen de la misma.

¹⁷¹ *Excursus II. Procreación y erótica.* La idéula abre la cuestión de la exterioridad. En este sentido, hay lo que podríamos llamar una prueba fundamental a que somete Platón al arte en vista de la interioridad; una prueba, desde luego, vinculada al tema de la producción, pero más estrecha, más exigente, si se quiere, puesto que lo que está en juego en ella es, precisamente, el tema de la interioridad del vínculo productivo: es la vía de la *procreación*, ensayada en *Simposio* y *Fedro*. Esta vía también arroja el resultado de que el arte —de la imagen visual o de la palabra, pero aquí especialmente de ésta, en la cual viene a depositarse finalmente la ejemplaridad— es un engendrador de *eidola*, en la medida misma en que quebranta la interioridad que se trata, a toda costa, de resguardar. Procreación (*tiktein, tokos*) es, en amplitud de acepción, la generación de un fruto, conforme a la cual se mantiene éste en un vínculo íntimo con lo generador: la relación filial, de hijo a padre. Más aun: la paternidad no es tomada sólo bajo el imperio del principio masculino, toda vez que *tokos* alude a la doble actividad del engendrar y del parir (*kyein*); la pura paternidad viril no asegura la interioridad del vínculo con la descendencia que, como sucesión, puede diluirse o alterarse. Pero cuando la noción de procreación es aplicada enérgicamente al caso del arte —en los ejemplos de la pintura y la escritura, y ante todo de ésta—, se descubre allí precisamente la violación de esa interioridad. Y, por cierto, en cuanto es una procreación, el arte queda por fin plasmado en la figura del padre irresponsable —que dispersa sin control su simiente— y del hijo ilegítimo o abortivo (muerto). Es, en este sentido un sórdido *juego* (cf. *Fedro* 275 d - 276 a). Acaso haya para él, en cuanto el tema sea noble, todavía una precaria y nunca sería positividad: la de la diversión, el pasatiempo. En un modo u otro, lo que caracteriza a la procreación de *eidola* es que es una falsa (aparente) procreación: desde su fondo mismo se revela como *esterilidad*. (Quien esté familiarizado con la temática del *Gran Vidrio*, y sus solteros que caóticamente disparan una simiente inútil hacia la Novia inaccesible,

He aquí, por fin, la delimitación platónica del arte. Por obra del imitador artístico, el *eidolon* es afirmado en su exclusiva condición repetitiva, en la medida en que apela a él como a un (falso) “modelo” o “módulo” de producción y, de esta manera, cobra su actividad, por decirlo así, el carácter de un proyecto general de producción idólica. Por eso deben ser excluidos, ellos y sus mentirosas obras, condenada su actividad. Sin embargo, esta condena, este destierro, no hace más que confirmar la terrible índole de tales sujetos y de todos los que con ellos guardan parentesco —los sofistas y retóricos, en primera línea— y, por eso, está condenada a su vez a llegar siempre tarde. Es el exilio para quienes son de raíz exteriores, apátridas. En este sentido, cuando Platón entreabra la puerta del retorno posible —que no es, dicho de veras, retorno alguno—, pondrá una exigencia del todo coherente: los imitadores deben renunciar a ésa, su índole terrible, hacerse similares a la filosofía, justificándose y argumentando sus razones los poetas en sus poemas y, en todo caso, buscando el arte hacerse filosóficamente admisible, es decir, mostrándose no sólo agradable, sino también útil, y didáctica y moralmente provechoso. El exilio del arte y de todas las actividades miméticas que insisten exclusivamente en la repetibilidad de los entes, en la pura apariencia, es, pues, inevitable e insalvable. Y este exilio, puesto que proviene de la decisión platónica de la primacía del *eidos*, no es sino la faz escandalosa de un mismo hecho, en cuyo reverso se lee: la preservación de los rescatables, de las cosas de nuestro mundo en sus perfiles aquiescentes. Tal es también el alcance de la ejemplaridad del arte en Platón.

Podrá parecer extraño, a primera vista, sostener que Platón ha sido, acaso, el pensador más profundo de toda la historia de la filosofía en lo que toca al problema del arte, y esto no a pesar de su condena, sino justamente en virtud de ella, a causa de la envergadura con que se presenta aquí la susodicha ejemplaridad. Con todo, estos juicios de valor, con su acento perentorio, no deben ser tomados más que como una necesaria hipérbole para la orientación en las preguntas que variada y vivamente se entrecruzan. Ciertamente es que después de Platón nunca más alcanzará el arte la total magnitud de su ejemplaridad; pero cada vez que el problema fue abordado —aun como una cuestión

sabrán hasta qué punto retoma Duchamp precisamente esta determinación del arte. Más adelante, en la nota 44, podrá encontrarse un bosquejo complementario sobre este asunto.)

particular y disciplinaria, a título de serlo en el círculo de una interrogación más abarcadora—, ha vibrado en el fondo del discurso, bajo muy distintos rostros, la potencia tremenda del *eidolon*, de la dispendiosa apariencia. El giro que referíamos harto más arriba, por el cual se hizo posible la evaluación positiva del arte —filosóficamente positiva, y siempre condicionada y limitada— reprimió esa potencia, no sin antes justificarse, en un debate habitualmente implícito, ante la sentencia de Platón, y sin abandonar el suelo categorial desde donde ésta había crecido. Desde ahí, desde la esfera rigurosamente filosófica en que esto acontece, el giro ganó vastísima y duradera influencia sobre el modo en que los mismos artistas se vincularon más tarde con su actividad y su experiencia propias: en la borradura de la artificialidad, según hemos apuntado. Por primera vez ocurrió el giro con Aristóteles.

Aristóteles: mimesis, imagen y posibilidad

El estatuto del problema del arte en Aristóteles merece la atención más cuidadosa. Aquí recibe el concepto de mimesis un nivel de pertinencia —o, al menos, se lo encara desde una voluntad de pertinencia— que busca adecuarse estrictamente sólo a la determinación del arte bello y placentero. Para nuestra conclusión importa revisar sumariamente ese estatuto —y como entre paréntesis—, no sólo porque ahí se complementa la perspectiva platónica con otra que hará más fama visible en el conjunto de la tradición filosófica y que prefigurará anchamente su futuro, sino porque en él sufre la cuestión idólica una transformación necesaria de consignar para la comprensión acabada del caso duchampiano.¹⁷² Para fijar ese estatuto es preciso seguir dos vías más o menos separadas en el pensamiento aristotélico explícito, pero completamente resonantes, y luego esbozar su convergencia.

1. La relación que Aristóteles tiene con el problema platónico de *poiesis* y *mimesis* es complicada, y no sólo porque este último concepto carezca, en el hecho, de una exposición sistemática en su obra. Pero hay un pasaje de la *Poética*, en el capítulo 9 —tan grávido por numerosas razones—, donde esa complejidad llega hasta la paradoja. En la paradoja hallamos la decisión misma, enteramente radical, que Aristóteles toma frente a su maestro, y por la cual ocurre el mentado

¹⁷² *Rep.*, 607 c-e.

giro. El pasaje es el siguiente: “De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice (*poietes*) de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación (*kata ten mimesin*), e imita las acciones (*praxeis*). Y si en algún caso trata (*poiein*) cosas sucedidas (*genomena*), no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible (*eikos kai dynata*), que es el sentido en que él es su productor (*poietes*).”¹⁷³ La paradoja o, si se quiere, el círculo es notorio: el *poietes* es productor porque imita; es imitador porque produce. Que la decisión aristotélica pueda ser expresada sólo por esta paradoja indica hasta qué punto permanece irresuelta la cuestión de la productividad artística más allá de Platón mismo, y precisamente allí donde parece hallar una respuesta. Pero sigamos el camino abierto. Mientras para Platón el artista *podía* ser llamado *inicialmente* productor en cuanto confecciona un mimema y, sin embargo, no *debe* ser así nombrado por esa misma razón —porque la imitación es mera apariencia y, por tanto, menos que ser, pérdida de ser—, la contestación aristotélica dice que el artista produce porque imita, pero sólo porque este imitar es ya producir: bien entendido, *porque el artista no “produce” sólo una imitación, sino también el modelo de la misma*; el *poietes* es productor de los acontecimientos que imita.¹⁷⁴ Ahora bien, lo producido por el poeta aristotélico sigue siendo una entidad radicalmente extraña: no pudiendo ser de ningún modo el suceso mismo —necesariamente ficticio en la fábula, por histórica que sea su procedencia—, lo producido sólo puede ser la conexión de los hechos (*systasis*) según la verosimilitud, es decir, lo que Aristóteles llama su posibilidad (*dynamis*). En tales términos, pues, la mimesis cumplida por el artista es la *producción de una posibilidad en cuanto posibilidad*. Pero ¿cómo es producida una posibilidad en cuanto tal? La respuesta de Aristóteles a Platón descansa finalmente sobre esta dificultad y es de ella, precisamente, que extrae su fuerza y su pertinencia en la descripción y comprensión del fenómeno artístico. El sentido que tenga aquí el concepto de producción no nos parece para nada determinable de modo inmediato. Pero creemos que hay una vía para acceder al

¹⁷³ *Poet.*, 1451 b 27 ss.; hemos alterado la traducción de García Yebra en la última cláusula, a objeto de recuperar la fuerza de la frase griega.

¹⁷⁴ Cf. también, a propósito de esto, el problema de la unidad de la fábula y su desajuste con el curso real de la vida en el capítulo. 8.

sentido de aquella posibilidad, como requisito previo en la investigación.

2. Hay también un cambio fundamental en la doctrina de lo *imaginario* de Platón a Aristóteles. Este cambio tiene su síntoma primordial en la supresión del término *eidolon*. Si, en términos platónicos, *eidolon* significa la autonomía de la imagen —su independencia en cuanto exterioridad—, la desaparición del término en el texto de Aristóteles puede ser concebida como la supresión de dicha autonomía. El cambio —la decisión de la teoría aristotélica— es la interiorización (ánimica) de la imagen. Ésta se convierte en afección del alma. En el orden de la terminología, sin embargo, esta interiorización es determinada por una recepción del vocablo *phantasma* como denominación técnica de la imagen, y por una inversión de su sentido, interpretado ahora aquél sobre la base de la estructura de la semejanza (*eikos* o *homoiosis*): el fantasma es la semejanza de la cosa como forma de la misma impresa en el alma o, dicho de otro modo, el fantasma es una copia. No obstante, aunque ésta sea su estructura definitoria, y ella sea reivindicada enteramente en la operación de la memoria a través de la referencia copística de la imagen —aquí llamada *eikon*— a la cosa a propósito de la cual se originó anímicamente, la imagen como tal —*phantasma*— es un contemplable en y por sí (*theorematon kath'auto*).¹⁷⁵ Así, pues, mas allá de la definición de la imagen por la semejanza y de la momentánea identidad de copia y fantasma, queda restablecida la diferencia entre ambos y previsto un estado de la imagen en que ésta se da fuera de toda semejanza. Lo que el restablecimiento de la distinción *eikon* / *phantasma* recobra es, entonces, la precisa tesis de que *a la imagen como tal la define una autosuficiencia*: la de su ser-contemplable en y por sí misma. De ahí que en su pura presentación no nos conmueva la imagen y que, ante ella, nos comportamos “como espectadores que miran una pintura”.¹⁷⁶ Es cierto que Aristóteles traza un muy profundo y sutil vínculo entre la tesis de la autosuficiencia de la imagen y la tesis sobre su estructura de semejanza, un vínculo que es temporal: la *durabilidad* de la imagen, como la de una marca sobre la cera. A pesar de que la imagen se origina efectivamente desde una función de semejanza, su perduración en el alma permite que se independice y

¹⁷⁵ Cf. *De memoria et reminiscencia*, 450 b.

¹⁷⁶ *De anima*, III, 3, 427 b 23s.

alcance consecuentemente el estado de autosuficiencia; así puede, pues, afirmar Aristóteles las dos tesis en forma simultánea. Mas con ello se abre ahora un grave problema, que justamente concierne a la temporalidad implicada. Porque si la estructura de semejanza sobre la cual se funda la operación de la memoria nos facilita entender allí la relación temporal como vínculo entre un ahora y un antes, como dos puntos separados en el tiempo, ¿de qué manera podría pensarse la temporalidad del mero *phantasma*, que no nos afecta presentemente?

3. Creemos que el *status* de esta temporalidad en el pensamiento de Aristóteles puede ser entendido bajo el concepto de *inminencia*. Ahora bien: la doctrina aristotélica de lo imaginario está asociada por finos hilos con la doctrina del arte del filósofo. Por lo pronto, sólo cabe bordear las insignias que hay de la una en la otra, y viceversa: una trama de constantes reenvíos. Así cabrá observar cómo todas las presentaciones que Aristóteles hace de la imagen no cesan de apelar a la pintura y a la escritura, en un gesto que subraya algo más que un simple recurso feliz. Por otra parte, el papel de imaginación y memoria en la *Poética* es de importancia cardinal. Considérense dos de sus instancias explícitas: el capítulo 7 que, bajo el requisito de la belleza, exige que la totalidad fabular tenga, además del orden, una magnitud media, de modo que sea fácilmente recordable en su conjunto (*eumnemoneuton*), es decir, que permanezca ante el alma del espectador o lector como totalidad presente; la memoria tiene en Aristóteles —y precisamente en gracia a su operación eicástica— esa virtud de unificar en presente. Y también el capítulo 17, que aconseja al poeta “desplegar ante los propios ojos lo más vivamente posible” las acciones fingidas, de suerte que “viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos” pueda hallar lo apropiado en cada caso; la descripción de esta “escena imaginaria” parece contrariar observaciones anteriores que piden del drama no depender de la representación fáctica (la *opsis* es el más externo de los seis elementos trágicos, y el único obvio), y despertar las mismas reacciones con la mera lectura. Más allá de todo esto, la noción de inminencia parece delimitar acertadamente la *posibilidad*, que es obra propia del arte mimético, en cuanto esta posibilidad habría de ser entendida como aquello que, por- decir así, está inmediatamente adherido a lo real, sin

ser todavía real: lo que puede ser ya, pero que todavía no es.¹⁷⁷ El concepto propuesto podría ser oscuramente caracterizado, entre tanto, diciendo que en la inminencia (de la imagen) la temporalidad (anímica) se espacializa y se constituye como *escena*. Tal vez sería de provecho analizar bajo esta luz la investigación de la tragedia por Aristóteles. En fin, así concebido lo posible artístico, podría entenderse que la comprensión aristotélica de la tragedia se basa sobre la hipótesis de una intra-animización de lo inminente-imaginario (acaso en la catarsis), como final depotenciación de la raíz idólica de la imagen; la función estructural que por primera vez concede Aristóteles al espectador sería así paralela a este proceso de interiorización anímica de la imagen.

La apariencia en Duchamp. Representación y mimesis

El de la apariencia es, ciertamente, un tema central en la autocomprensión que Duchamp tiene de su propia obra y, ante todo, del *Gran Vidrio*. La discusión relativa a dicho tema subyace a todas las notas de la *Boite blanche*, y asoma con claro delineamiento en varias de ellas. Bastaría con sólo observar las reiteradas alusiones a la sombra, al reflejo y al eco, en general, a todos los mecanismos de la repetición o, más ampliamente, detenerse a considerar qué entiende Duchamp por “cuarta dimensión”, destinada por él como objeto de representación de *La Mariée...* Tómense a guisa de ejemplo los tres pasajes siguientes:

La sombra transportada de una figura de 4 dimensiones sobre nuestro espacio es una sombra de 3 dimensiones

Analogía entre:

Reflexión en un plano-espejo y la sección 3 dimsl de un objeto 4 dimsl sobre un espacio de 3 dims— [...]

El continuo de 4 dim. es *esencialmente* el espejo del continuo de 3 dim.

Eco, Sonido virtual.

¹⁷⁷ Nos referimos a la noción de *to endejomenon ede*, contenida en la explicación que da Aristóteles del concepto de *dynamis* en *Metaphysica*, V, 12, 1019 b 32.

Virtualidad como 4^a dimensión: no la Realidad bajo la apariencia sensorial, sino la representación virtual de un volumen (análoga a su reflexión en un espejo).¹⁷⁸

Ampliando estas alusiones y definiciones pseudo-científicas, el rasgo de toda la actividad duchampiana podría ser referido acertadamente a la trama embrollada de la apariencia —como problema y pregunta artístico-teórica determinante— y, bajo esa referencia, se lo podría precisar en su raíz mimética. Ya lo hemos dicho: es propio de las “obras” duchampianas no proponer nada nuevo en el arte. La cisión, que conforma el programa operatorio general del artista y que fácilmente podría ser identificada con una voluntad de lo nuevo, ciertamente quiere romper con una herencia que grava en demasía la experiencia de cada cual y que ya se siente extemporánea. Pero la ruptura no es practicada en nombre de nada nuevo, por sobre todo no en nombre de una nueva “expresión”, sino sólo como ejercicio de una voluntad radical de desprendimiento. Esta voluntad de desprendimiento debe generar, antes que nada, una distancia respecto de la experiencia artística transmitida y a ella se subordinan, ocupando el vacío de esa distancia, las resoluciones técnicas y temáticas, donde efectivamente podríamos suponer cumplida una invención más o menos impensada. Pero desde aquí no cobra el arte una nueva figura histórica particular, sino que, por decir así, rehace su camino. Ahora bien: en este primario descuido por la innovación artística —que no debe entenderse como su absoluta imposibilidad, pero sí como una indiferencia ante ella— deberíamos advertir un indicio del rasgo mimético a que hacíamos referencia. Pero ¿cuál es el contenido estricto de esta mimesis? Demos un breve rodeo para acceder a la respuesta, adelantando hipotéticamente la validez de nuestra interpretación, que en el transcurso —creemos— quedará comprobada.

La determinación mimética del trabajo duchampiano debería fundar de inmediato la pertinencia de la vieja doctrina de la mimesis, tanto en su planteamiento platónico manifiesto como en su reformulación aristotélica, pero especialmente en cuanto la consideramos como esquema de procedencia de toda relación empírico-teórica tradicional con el arte. Esa determinación tiene —según creemos— alcances más

¹⁷⁸ Los tres textos se encuentran en DDS, pp. 127, 129 s. y 140, respectivamente. La abreviatura “dimsl” del segundo pasaje se lee: “dimensional”.

generales que los que pueden ser atribuidos a Duchamp solamente. En cierto modo, una dimensión muy importante del “arte moderno” (considerado en la totalidad de sus manifestaciones) se vincula ante todo a los postulados platónicos por cauces diversos, y acaso en la medida misma en que a través de ellos se abre paso una cierta *condena* del arte. Ya hemos sugerido que la presencia de una tal condena no es privativa del discurso platónico, sino que también resurge en toda la posteridad bajo la forma —la misma forma que tenía en Platón— de una exigencia moral (y política).¹⁷⁹ El curso del arte moderno comprende igualmente una amplia esfera en que la producción se apoya sobre algo así como una condena, e incluso, muchas veces, según declaración de los propios artistas, en vista de una demanda moral o, si se quiere, también política. Pero tal vez la característica más peculiar de esta condena resida justamente en un momento primordial de “descompromiso” —que a menudo tiende a identificarse con un retrógrado y vacío compromiso con el arte mismo—, que sólo deja en vigencia el factor de la condena o, si hemos de decirlo en otros términos más próximos, de la voceada “muerte del arte”. Que esta proposición no tenga el mismo sentido que para Hegel es algo que está a la mano; no el mismo, al menos según la clase de contenidos que Hegel podría haber tenido presente en el momento en que profería sus definitivas palabras. Pero se puede creer que en cierto grado sí ha habido algo similar, en tanto que tomemos por rasgo del arte moderno un vigor del concepto, una complicidad estrechísima entre práctica y teoría del arte, e incluso una determinada precedencia voluntaria, *para los propios efectos prácticos*, de la iniciativa teórica respecto de la ejecución: lo que más o menos equivale a decir que ningún artista moderno, puesto a la altura de su modernidad, se enfrenta al acto productivo sin ir armado de la pregunta ¿qué es el arte?, en todas sus variedades generales y específicas. Aquella “condena” a que aludimos se realiza, pues, bajo una conciencia de la mortalidad del arte mismo, que puede revestirse de diversos emblemas —como, por ejemplo, la finitud histórica que cree ver Mondrian (el arte como sucedáneo temporal, de una vida futura y plena, bellamente socializada) y

¹⁷⁹ Mimesis y condena del arte no son conceptos antagónicos, ni siquiera son estrictamente separables. Vimos ya cómo, en el pensamiento platónico, el concepto de la mimesis es el motivo necesario para fallar esa condena.

también, hasta cierto punto, el mismo Duchamp—, pero que al fin y al cabo se resuelve otra vez en la cuestión de la ruptura.

No debe haber dudas acerca de la existencia, en el pensamiento duchampiano, de una semejante suerte de condena del arte. A objeto de no enhebrar interminables citas, bastaría recordar de nuevo que la inserción artística específica de Duchamp, la pintura, coincide exactamente con la declaración de la muerte del cuadro. Pero la condena duchampiana tiene un aspecto muy señalado: *no consiste en otra cosa que en la exposición del sistema del arte tradicional*. Esto significa, en principio, que el primer resultado que entrega la cisión es, como decíamos recién, una distancia respecto de la herencia artística en sus varias determinaciones, pero justamente como sistema, como totalidad tematizable, ante lo cual es posible, desde ahora, adoptar algunas resoluciones que no sólo incidan aquí o allá, más amplia o más acotadamente, sino que comprometan el conjunto de esa experiencia. Es esto lo que fija el objeto de la mimesis duchampiana y, junto con la peculiaridad del aquel objeto, la peculiaridad de esta mimesis. La exposición del sistema tradicional —esto es, la puesta en juego de todos los factores co-determinantes del fenómeno artístico según su experiencia histórica, de tal modo que estos factores emerjan y permanezcan a la luz— *es esencialmente una repetición. El trabajo duchampiano repite, en efecto, al arte mismo*. En esta repetición ha de buscarse la razón de la estructura paródica que le atribuíamos limitadamente al *ready-made* más atrás, pero que en rigor no estimamos ajena, ni mucho menos, a todo el *corpus* duchampiano. El carácter estrictamente repetitivo de ese trabajo y, con él, su destino fundamental y su definición más propia describen un círculo en que se sustenta la validez de aquél: al repetir la “obra” duchampiana el conjunto del arte, determina a éste mismo esencialmente como repetición, y extrae, en retorno, de esta misma determinación, su propio sentido repetitivo. Tal es, pues, la peculiaridad de la mimesis duchampiana: *es un proceso de desdoblamiento (cisión) en el seno de la estructura productiva del arte —y de la conciencia artística— por repetición de las condiciones y demandas de éste sin su satisfacción adecuada*.¹⁸⁰ La carencia

¹⁸⁰ No hemos creído necesario hacer ver taxativamente que el prurito anestético a que nos referimos acá con la fraseología de la satisfacción incumplida es premisa para la formación de *todo* el trabajo duchampiano, y no sólo de los *ready-mades*, o —como se añade ahora— del *Gran Vidrio*. No obstante, es obvio que el primer puesto corresponde a

de satisfacción, donde se cumple más evidentemente el desdoblamiento, proviene de la esencia de la repetición; a su vez, en el desdoblamiento hallamos el origen de una radical *crítica* del arte.

Este proceso es lo que Duchamp nombra con el término general de *representación*, cuya comodidad de empleo ha sido proveída desde largo tiempo. Si ya la confrontación con el cubismo —y la secuela de esta confrontación, en forma de ajuste de cuentas— había puesto a Duchamp sobre esa pista, al iniciar la empresa del *Gran Vidrio* —y contemporáneamente apadrinar algunos *ready-made* —, quedó claro para él el papel absolutamente nuclear que adquiriría el asunto. Notoriamente, su desarrollo no se restringe a la elaboración de esta obra: en forma simultánea ocupó la representación el lugar eminente de todas sus preocupaciones. Ahora bien: importa tomar este concepto en su función lógica dentro del discurso tradicional sobre el arte —lo cual nos parece garantizado por la situación que Duchamp le confiere en su propio pensamiento—, a objeto de advertir cómo parte desde aquí mismo, también, una referencia global a la mimesis. En rigor, la representación es histórico-filosóficamente el concepto pivote sobre el cual discurre la sustitución de la categoría de mimesis por la categoría de expresión. Sobre él gira la argumentación de manera que, una vez completado el giro, se distribuyen estructural y jerárquicamente los contenidos involucrados. Pero es, a la vez, el puente que permite *pasar* de una a otra magnitud a despecho de su aparente divergencia básica. Por cierto, mientras la mimesis no alude a ninguna calidad privilegiada de la subjetividad —del artista o del espectador—, la expresión se alza, precisamente, sobre esta prerrogativa, al punto de poder deprimir su sentido hasta la efusión psicológico-vivencial y la correspondiente agitación receptiva. A cambio de lo último, la representación, aunque por descontado se construye como noción a partir de la preeminencia de la subjetividad, sólo prepara relaciones con una subjetividad formal e indeterminada o, más bien, abre el campo general de una relacionabilidad formal de todo sujeto con la objetividad: en el roce perceptivo, en el pensamiento, en la acción o la emoción. La representación conlleva el atributo indispensable de la mimesis —la repetición— y, a la vez, desde su universalidad no decantada, permite un acuerdo inicial con aquélla, que, por lo demás,

estas series, por imprimirse en ellas, mucho antes que en ninguna otra, la inaudita profundidad de la cisión.

incluye también una referencia distintiva al hombre como ente denominadamente mimético; así queda facultado, pues, el pasaje. Sólo cuando este pasaje ha llegado a su término y, sobre todo, cuando la misma expresión cae en su versión psicologista, puede creerse en una oposición irreconciliable, que, sin embargo, sólo ha sido posibilitada por aquel pasaje y por cierta constricción de concepto de la que ya dimos noticia páginas atrás. Así, entonces, si hablamos de la representación como problema central de la obra duchampiana —en cuanto es asumida en su alcance categorial—, debemos ver allí un sentido preciso: es la inserción *teórica* del trabajo de Duchamp en el espacio que liga mimesis y expresión, como posibilidad igualmente teórica de un simultáneo compromiso entre ambos modos de pensar (y experimentar) el arte. Por aquí podemos advertir cuán plausible puede ser la consideración de la perspectiva mimética para la comprensión de un trabajo así establecido.

Mas podría opinarse que tomar al arte mismo —a la pintura, por ejemplo— como tema de la propia labor artística —acaso como el contenido que se transmite o comunica a través de la obra realizada— sería más bien el síntoma de un hastío decadente, y que nada podría surgir de allí con más peso que la dejadez inercial de una sensación de agotamiento. Tal vez haya en esto un grado menor de experiencia en que pudiera darse parecida comunicación. Pero no necesita serlo, y no lo es, si esa tematización concierne también a los medios técnicos aplicados y, especialmente, si ese “arte” que es tomado como tema constituye, no una entidad trascendente —así, por ejemplo, un reservorio de beaterías artísticas—, sino el complejo de motivos concurrentes en la experiencia normal del arte. Es lo que nos enseña la duplicidad temática del *Gran Vidrio*, cuyo motivo principal, la exposición (*mise à nu*) de la vida amorosa como mecánica vale, al mismo tiempo, para aprovechar reflexivamente la fuente erótica de la comprensión del arte, esto es, para representar al arte como erótica. Este marco de la representación del arte por sí mismo es, lo que funda la pertinencia de la doctrina de la mimesis en ese trabajo y, conjuntamente, la peculiaridad con que esta pertinencia debe cumplirse: algo que podríamos llamar, sin pretensiones ulteriores, la mimesis de la mimesis.

La aparición

Pero ¿es, con la mimesis, también pertinente concepto de *eidolon*, que a nuestro juicio integra el núcleo de aquella? Los pasajes citados nos inducían, sin duda, a pensar ampliamente en la apariencia, y a concebir ésta como objeto fundamental de representación. El universo de cuatro dimensiones es una esfera de pura apariencia, que se constituye por el espejeo (por la especulación) a partir de la tercera. En tal sentido, nunca es real, sino *virtual*. Pero tampoco es real, plenamente, el mundo tridimensional, pues la relación reflejante se verifica por igual en la dirección inversa. Todo parece indicar que en estos nexos pudiera hallarse un punto de incidencia para el *eidolon*. Y efectivamente, uno de los textos más importantes de la *Boîte blanche* —acaso el que hace de mitad de esta caja excéntrica— ofrece, bajo el título *Apparence et apparition*, unas proposiciones que son notables en orden a cómo define Duchamp lo constitutivo de la mimesis y de la apariencia:

Apariencia

Aparición de un objeto

1º La apariencia del objeto será el conjunto de datos sensoriales que permiten tener una percepción ordinaria de este objeto

2º Su aparición es su molde
es decir:

- a) Hay la *aparición en superficie* (para un objeto de *espacio...*) que es como una suerte de imagen-espejo que *tiene el aire* de servir a la fabricación de este objeto, como un molde, pero este molde de la forma no es él mismo un objeto, es la imagen en $n-1$ dimensiones de los puntos esenciales de este objeto en n dimensiones. La apariencia en 3 dim. de la aparición en 2 dim. que es su molde (formal).¹⁸¹

¹⁸¹ DDS, p. 120 s. El punto b) que no reproducimos arriba habla de la “aparición en colores *nativos*” como una suerte de “fosforescencia” que determina los colores reales según cambios de iluminación exterior. Y más adelante: “Por molde (*moule*) se entiende: desde el punto de vista de forma y color, el *negativo* (fotográfico): desde el punto de vista de masa un plano (generador de la forma del objeto por paralelismo elemental) compuesto de elementos de luz, (expresándose esta luz igual en intensidad a través de las diferencias de los colores-fuentes (y no colores sometidos a una fuente de luz exterior al objeto).” (*Id.*, p. 121.)

El propósito de esta distinción entre aparición y apariencia es manifiesto. En primer lugar, podemos darnos por informados acerca de la conexión entre continuos de n y $n-1$ dimensiones: estos últimos son la imagen-espejo de los primeros; se observará, a la vez, que el continuo tridimensional es la “apariencia” paradigmática. Recién atendíamos a que Duchamp definía de la misma manera antedicha la conexión inversa, de suerte que el continuo de cuatro dimensiones ($n+1$, digamos) resultaba ser la imagen especular del continuo de 3 dimensiones (n), lo que no debiera ser diferente del vínculo entre continuos de 3 y 2 dimensiones. Entendido así, los diversos continuos dimensionales constituyen algo parecido a una constelación virtual formada por las relaciones espejeantes recíprocas. (Sabido es que la preferencia dada por Duchamp al vidrio se fundaba en la adecuación que éste mostraba para sus ideas acerca de la representación, como plano neutro de distribución dimensional, cuyo enredado sistema expone puntualmente *À l’infinif*: además de contar como medio productivo despreciado por la pintura europeo-tradicional y escasísimamente apta para la configuración de un espacio estésico.¹⁸²) No es aventurado suponer que es justamente a este universo virtual, originado a partir de tales efectos recíprocos, al que se refiere Duchamp por medio de la hipótesis de la cuarta dimensión:¹⁸³ una

¹⁸² Por cierto, el vidrio tiene también una significación positiva que supone la crítica del cuadro. Tal vez no sería descabellado insinuar que éste ha respondido históricamente a dos esquemas que facilitan su experiencia, tornándola conmensurable dentro de las cotas que impone el nexo general de un sujeto ante el cual comparece el mundo como proyectada —y por eso mismo virtual— totalidad de los entes: la *ventana* y el *espejo*. Sobre el primero hablamos ya, pasajeramente, en la primera parte; el segundo —cuya manifestación más acabada, compleja y crítica podría ser una tela como *Las meninas* de Velázquez— se desenvuelve, por ejemplo, a través de tantos y tan variados *retratos*. El vidrio, que a su transparencia une cierta virtud reflectante, permitiría integrar ambos esquemas.

¹⁸³ El siguiente texto es importante:

“1. Un objeto cualquiera en el espacio geométrico de 3 dimensiones está situado para la medición de cada una de sus 3 dimensiones. Esta medición, fórmula aritmética (o crónica) de su forma, determina su *Realidad*, por la relación *constante* de estas 3 dimensiones, cada cual con cada cual. Esta Realidad de 3 dimensiones es la ocasión de la repetición al infinito de imágenes más grandes que, iguales al objeto o más pequeñas que él, pero cada una de estas imágenes, en número infinito, sometida a la relación constante de las 3 dimensiones del objeto tipo.

entidad exclusivamente mental, cuyas notas parecen adaptarse con toda conveniencia al típico requisito duchampiano de una experiencia más “conceptual” que sensoria (retiniana) del arte. El pasaje transcrito despliega la interpretación duchampiana de la representación artística.

Pero hay otro punto que debe interesarnos señaladamente en este pasaje, y es precisamente la fórmula de la *aparición*: en ella se deposita el sentido de la “obra de arte”. El hecho fenoménico objetivo, cuyo privilegio en la constitución del concepto de apariencia señalábamos, es tomado como punto de partida de la representación artística, pero ésta no se determina sólo como mera imitación —en el significado precario de la copia servil—, sino como *principio de producción del fenómeno*. En estos términos, toda representación artística, concebida por Duchamp como la reducción de un continuo de n dimensiones a otro de $n-1$ dimensiones, establece al mismo tiempo, en el sentido inverso de la reducción, la vía para la producción del objeto.¹⁸⁴ La alusión a “tener el aire” de servir a la fabricación de la cosa determinada, alusión en que Duchamp ha puesto voluntarioso énfasis, muestra sin equívocos el modo en que piensa esta producción: como pseudo-producción, producción formal, aparente, puramente mental y no efectiva, etc. *La aparición no es, pues, sólo la representación del objeto, sino que, siéndolo, es también el principio de producción aparente del objeto.*¹⁸⁵ Con ello llegamos finalmente a las puertas del concepto de mimesis en su

“2. El conjunto innumerable (infinito a priori[?]) de estas imágenes virtuales constituye un continuo de 4 dimensiones y no solamente el continuo de 3 dimensiones (infinito geométrico). En efecto: el infinito geométrico es, ciertamente, un continuo del cual las 3 dimensiones son consideradas en su *indefinición (indéfinité)*, puesto que ellas parten del punto axioma. — Por el contrario, el continuo de las imágenes virtuales parte de un volumen geométrico de 3 dim. y las *imágenes virtuales que lo constituyen* son la transposición de un objeto de 3 dimensiones.” (DDS, p. 137 s.)

¹⁸⁴ Producción o, si se quiere, *generación*: es obvio que Duchamp también tiene en mente el proceso geométrico imaginario que explica el engendramiento de una figura o de un cuerpo (n dimensional) a partir del movimiento de una línea o de una figura ($n-1$ dimensional), respectivamente. Hay que hacer notar que Duchamp desarrolló, no sólo en el *Gran Vidrio*, sino también en sus obras de cubismo cinético, un procedimiento sucedáneo de ése —que carece de directa representación pictórica—, al cual llamó “paralelismo elemental” (cf., *supra*, nota 33). En la *Boîte blanche* hay también una descripción breve de ese procedimiento: “Paralelismo elemental = repetición de una línea equivalente... a una línea elemental para formar la superficie.” (DDS, p. 130).

¹⁸⁵ Dicho de otro modo, la aparición es el *fenómeno* de aquella dimensión que hemos llamado “lo imaginal”.

rigurosa acepción; cabría decir incluso que, de no mediar esta referencia problemática a la producción no podríamos juzgar cumplido, *también en el ámbito discursivo*, el último paso justificatorio de la aplicación de ese concepto al caso duchampiano. A su turno, por la misma vía, la “aparición” de que Duchamp nos habla se hace equivaler a la noción de *eidolon*, en cuanto esquema o módulo de (pseudo)producción (formal) del fenómeno sensible.

Todavía hay más que apuntar. Es obvio que el modo en que Duchamp concibe la producción —tomada ampliamente, sin que la restrinjamos al dominio del arte— no es ni puede ser, en concreta referencia, el mismo que por su parte manipulaba Platón, esto es, la producción estrictamente artesanal. Desde el Renacimiento, otro tipo de producción material ha venido abriéndose paso, hasta llegar a la configuración de una nueva época de la productividad: la de índole *mecánica* (donde el medio preponderante no es el cuerpo humano y sus inmediatas extensiones). Su expansión no ocurrió sin que tuviese importantísimas repercusiones en el trabajo artístico. Es cierto que el concepto de la producción mecánica admite aún un cierto acuerdo abstracto con la vieja noción, a través del aspecto rigurosamente técnico-material de la artesanía; pero el incesante acrecentamiento y desarrollo de los medios no humanos de producción, que acabaron por superar y suprimir la producción artesanal como indispensable fuente de objetos cotidianos, y fueron integrándose a la implantación del sistema industrial, transformó el sentido no sólo de los actos productivos, sino también de los productos mismos. La artesanía bien puede corresponder a un cierto cuadro mecánico —en el sentido medieval de la palabra—, merced a la fijación y automatización de las operaciones requeridas para la fabricación de una cosa o la ejecución de una tarea, pero siempre se reserva, por medio de la intervención de! cuerpo, una variable de azar o de arbitrio, que en algún alcance invita a creer humanizado el producto que resulta de esas operaciones. Más allá de esto, la artesanía guarda siempre una suerte de fundación teológica, asumida por Platón en la analogía entre la fabricación de la mesa o la cama por el carpintero y la producción eidética de Dios (o la actividad del Demiurgo), y propuesta también en la tradición popular cristiana bajo el símbolo de la alfarería. El rasgo con que se intenta caracterizar esta productividad, que lleva siempre un sello propio, es —si nos detenemos en la presentación platónica—la puesta en

existencia de “originales” (*autopoiike*). Estos “originales” responden a una cierta estipulación de *irrepetibilidad*, en cuanto se considera haber un grado de identidad entre el trabajo desplegado por el operario y el resultado de su trabajo: si no una identidad, digamos que al menos sí una proporcionalidad básica. Frente a esta proporcionalidad, el arte le enseñaba a Platón el caso de una producción desproporcionada — inadecuada—, para cuyos momentos no se hallan ajustes recíprocos. Esa desproporción era experimentada, desde el punto de vista platónico, como un fenómeno a cuyo través se abría el campo para una in(de)terminable repetibilidad, que impregnaba todos aquellos momentos de la producción: una repetibilidad alzada, sin embargo, sobre el suelo de un constante diferir. La determinación antedicha fue fundamentalmente conmovida por el cambio de la producción. Es claro que, desde que la producción se industrializa simplemente va en camino de hacerlo —cosa que sucede, por cierto, paulatinamente— no puede hablarse ya de “originales” —quedando esta palabra remitida a la artesanía sólo secundaria, muy secundariamente, a favor de la “creación” artística, que, en cierta medida, toma su relevo con enorme ventaja—, sino de “copias”, pero que no tienen su original en ninguna parte, puesto que así no puede ser concebida la matriz sobre la cual han sido mecánicamente moldeadas. En el hecho, esta matriz ha venido reemplazar a la arcaica y solemne idea conductora, y prepara ya, a través de la producción en serie, las notas del programa industrial. En virtud de tales alteraciones en el seno de la producción, ésta queda definida ahora esencialmente —bajo la marca de la *serie*— como *reproducción* y, en consecuencia, signada por la repetibilidad.

Este cambio aportó en el arte, sin duda, la penetración cada vez más vehemente de los medios reproductivos, que precisamente soliviantaron también aquí el prestigio de lo “original”, e incluso llegaron a dar curso a nuevas formas artísticas, no sólo subordinadas, como el grabado, que ya se conocía desde fines del medievo, pero que de ahí en adelante habría de ganar en alcances, sino también formas perfectamente independientes, como la fotografía, el cine, el vídeo. A partir de ello hubieron de ser experimentadas graves mutaciones en la conciencia artística, a menudo fuertemente rechazadas o reprimidas. La consecuencia forzosa del proceso descrito ha sido que dichas mutaciones, asimilables en lo grueso al tema de una *tecnificación* del

arte, viniesen por fin a recuperar para éste el sospechoso carácter de la repetibilidad.¹⁸⁶

El estado de cosas cuyo perímetro hemos delineado recién —de manera indirecta, la total mecanización de los momentos productivo-materiales, y ya las primicias de la expansión tecnológica, y, directamente, la influencia de este proceso en la práctica y en la conciencia del arte— hubo de ser enfrentado y asumido por Duchamp al alcanzar su madurez artística. Es evidente que fueron precisamente éstas las cartas que jugó y la decisión adoptada por él, que había de ponerlo por fin a la cabeza de las orientaciones artísticas vehementemente afectadas por aquellos trastornos. La aparición, como principal elemento de la representación, y asimismo molde de fabricación (aparente) del fenómeno a representar, es básicamente un módulo (matriz) de producción serial. Si el resultado de la representación ha de ser este módulo, si éste es el “representante” artístico fundamental, queda claro entonces que el arte mismo se ha dejado perfilar por la producción industrial; ello, sin contar con el hecho de que el tema escogido por Duchamp es igualmente mecánico. Ahora bien: parecerá necesariamente extraño que estas mismas razones valgan para pensar la aparición bajo la enseña del *eidolon*. No deseamos atenuar en punto alguno esta extrañeza, para la cual no disponemos de atenuantes; pero sí podemos apuntar a una diferencia principal entre industria y arte, que luego rescataremos. Digamos sólo, por lo pronto, que al menos tres factores nos permiten establecer esa exégesis con visos de legitimidad. 1º A través de la noción de *artefacto* (objeto funcional, según lo llamábamos en la segunda parte del estudio) es posible tender un puente formal entre los contenidos de la producción artesanal y la industrial; sobre este puente —y ahora tenemos ya a la vista al *ready-made*— se instalaría la definición duchampiana de la aparición, de manera que le sea posible indicar, desde la especificidad de su inserción histórica, hacia aquel momento básico de la conciencia

¹⁸⁶ Walter Benjamin nos ha dejado, con mucho, el mejor análisis del impacto que estos medios técnicos no-humanos han tenido en el arte: tanto en su trabajo como en el modo de su comprensión. Cf. su ya citado ensayo sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Lo que Benjamin denomina allí el “aura” —y que tratamos de pensar, como dijimos antes, bajo la noción de “estesia”, para enfatizar el compromiso teórico-filosófico de la práctica europeo-tradicional del arte— es justamente lo que entra en una crisis crónica a causa de la explícita tecnificación de la producción artística.

artístico-tradicional que hemos descrito como reducción del elemento artesanal-mecánico (de la artificialidad) en el quehacer artístico. 2º La noción de la aparición como *módulo* de producción in(de)terminable vuelve a despertar el sentido del *eidolon* en cuanto esquema formal de la producción aberrante (la imagen como sucedáneo del concepto de lo producible); la “espontaneidad” de generación de la apariencia objetiva a partir de este módulo recupera también el carácter autónomo del *eidolon*. 3º El principio supremo de la *repetibilidad* que el módulo levanta autoriza por igual un semejante acercamiento.

Aparición, *eidolon* y *ready-made*

En vista de estos tres puntos —habría otros que podrían ser mencionados como explicación de los mismos, pero éstos obtienen su preeminencia por el considerando de la producción—, la aparición duchampiana puede ser concebida como equivalente del *eidolon* platónico. Mas la conexión que los reparos anteriores tienen con un problema más general de la producción podría avivar quizá la sensación de habernos desviado de nuestra orientación central. No opinamos que sea así, sobre todo si se tiene en cuenta —como ya se habrá visto, acaso con algún enfado, muchas veces legítimo— que los asuntos que examinamos no siguen una sola dirección, y ni siquiera son sumisos a un solo procedimiento analítico que pudiera llevarnos sin perturbaciones, como por una senda regia, hasta el final. Lo que aquí hemos desplegado es, en primer lugar, una especie de cartografía, según la cual sea factible *situar* algunas preguntas eminentemente teóricas, y pulsar el ritmo de sus aproximaciones y distanciamientos. En este sentido, es absolutamente necesario considerar, en amplio diseño, la cuestión de la producción también en su giro más general, no sólo a manera de suscitar un fondo panorámico sobre el cual se destaque lo que pueda interesar a una teoría del arte posible, sino porque desde esa generalidad surgen ineludibles solicitaciones que el arte asume de una u otra manera según su propia capacidad, reinscribiéndose en dicho proceso. Pero hay en aquella sensación algo que —creemos— proviene de una circunstancia cierta. Con el establecimiento de las coordenadas que permiten homologar aparición y *eidolon* sólo hemos alcanzado el umbral de pertinencia de nuestra interpretación. El propósito final de ésta, según la particular ubicación que le corresponde en el cuerpo de nuestro estudio, es proveer los

criterios ajustados para la comprensión teórica del *ready-made*. Estimamos que son ésas las coordenadas que es preciso fijar a fin de acceder a dicha comprensión: en otras palabras, *que el ready-made no hace sino coger y desarrollar la tesis duchampiana de la aparición*. Pero tanto esta afirmación como las tentativas con que hemos circunscrito ya el concepto de aparición no alcanzarían su nivel cumplido, si no advirtiésemos aquello que precisamente da a ese concepto —y al *ready-made* mismo— sus connotaciones específicamente artísticas. Entonces, para llevar a término la encuesta y mostrar hasta qué punto es la aparición, junto a sus supuestos y sus notas, la propia contextura del *ready-made*, debemos admitir que todas esas coordenadas, tomadas como instancias condicionantes, no impiden que en el trabajo duchampiano *se constituya el arte como sistema*, sino que es justamente éste el modo en que dichas condiciones son integradas en este trabajo.

Búsquese pensar esta sistematicidad del arte a partir de la aparición, y se hallará lo siguiente: si un continuo de n dimensiones —no olvidamos el privilegio de la realidad sensorial— es representable en un continuo de $n-1$ dimensiones, ello se debe no sólo a una peculiar virtud de este último, una virtud especular, sino, por igual, a que ése, el continuo de n dimensiones, está caracterizado por una *representabilidad* congruente, esto es, una aptitud básica para ser reflejado por el continuo de $n-1$ dimensiones. Es a lo que Duchamp apunta adjudicándole también la condición del *espejo*, pues un continuo de n dimensiones repite a su vez a un continuo de $n+1$ dimensiones. Su representación no le es externa o dispensable, sino que constituye su propia definición: de este modo toda representación determinada (en $n-1$ dimensiones) proviene de un desdoblamiento radical del continuo de n dimensiones. Si, en fin, bajo esta representación piensa Duchamp la magnitud “arte”, entonces, cada vez que la representación artística se implanta, lo hace sobre el supuesto de esa representabilidad, construyéndose así como sistema de representación, cuyo origen buscaremos en vano. La “cuarta dimensión” que obsesiona a Duchamp es la hipótesis que requiere para establecer dicho sistema y, así, para pensar la auto-producción del arte: la “cuarta dimensión” es precisamente la representabilidad.¹⁸⁷ Pues bien: el *ready-made* era, por su cuenta, aquel extraño *locus liminar*

¹⁸⁷ O, también, la “cuarta dimensión” duchampiana es la dimensión de lo “imaginal”. Es esta representabilidad, finalmente, lo que hace equiparables aparición y *eidolon*.

en que, por medio de la neutralización —el retardo indefinido— de la magnitud “arte” (“obra de arte”), se lograba una exposición crítica de esa misma magnitud (según su determinación europeo-tradicional), reducida a ser experimentada secundariamente, bajo la premisa de la anestesia, como dispositivo general de “efectos de arte”. Pero el *ready-made* no era una simple ausencia de arte, sino su inminencia —justamente, su retardo—, merced a la cual podía decirse que en el *ready-made* satisface el arte la desmesurada tarea de su *auto-representación*.

Así, pues, el *ready-made* es, fundamentalmente, la aparición como principio (o módulo) de representación-producción; mas no porque este módulo fuese sólo burla y parodia del módulo industrial —es la cuestión que recién nos ocupaba: como si el objeto que envuelve cada *ready-made* estuviese reducido a ser una peyoración de sí mismo en la disfuncionalidad—, sino porque es, en vista de la sistematicidad recién explicada, el *módulo de re-producción del arte mismo*.¹⁸⁸ Re-producción quiere decir aquí al menos dos cosas: por una parte, que lo artístico queda constituido en sistema de relaciones internamente recíprocas (especulares) —esto es, que se define el fundamento del arte como representación en el sentido descrito—, y, por otra, que esta constitución no permanece en la reserva de una condición de posibilidad de la experiencia artística, si no que es expuesta como tal. *Es la coherencia de estos dos rasgos lo que determina la base de todo el trabajo duchampiano* y, de manera muy sobresaliente, lo que queda integrado en el *ready-made*; precisamente en eso hallamos, si se quiere, la extraña “originalidad” (la “modernidad” peculiar) de dicho trabajo: provocar una ruptura radical en el seno de la práctica del arte sin proponer, a la vez, algo definitivamente “nuevo”.¹⁸⁹ Exponer de aquella suerte la

¹⁸⁸ Esta re-producción de que hablamos se despliega ya, sin reservas, en la (cuarta) dimensión de lo imaginal. En esa misma medida, con ella, con su expreso tratamiento, vuelve a agitarse el oscuro fondo de la erótica del arte, marcada por sus tres dimensiones (que son, también sus tres [per]versiones) esenciales: el *narcisismo*, el *voyeurismo* y el *onanismo*. Cada una de estas dimensiones es explorada por las dos “obras” fundamentales de Duchamp, de diverso modo, sin duda, pero con agudeza similar: el *Gran Vidrio* y *Étant donnés*. Un tardío *ready-made* fálico que lleva el título *Objet dard* (“objeto dardo”, retruécano de *objet d’art*, “objeto de arte”) modula el tema de una manera por demás incisiva.

¹⁸⁹ Una “modernidad” peculiar, pues no se trata aquí de las líneas dominantes por las cuales se viene a establecer lo “moderno” como magnitud consolidada, cierta de sí

dimensión completa del arte significa, ante todo, volver tematizables, a partir de una experiencia privilegiada, las condiciones del arte, para lo cual éstas deben hacerse palpables —en el modo de una reflexión exigida— en la propia experiencia: de ahí la definición de efecto que corresponde al *ready-made* y que, correlativamente, sea en la dimensión de la eficiencia de la obra del arte donde difunde el *ready-made* todo su insidioso alcance. Así se expone el arte, en cuanto re-productividad, como un dispositivo general de efectos de arte; es la virtual totalidad de tales efectos, cuya legalidad debe quedar a la luz, en la medida en que, siendo solicitado, no se cumple. La doble determinación de lo re-productivo del arte —el hecho de quedar expuesta la auto-representación artística— explica por qué la exposición en que el *ready-made* se resuelve es esencialmente crítica: su estructura está caracterizada por la neutralización previa de los efectos artísticos (estéticos), es decir, por el momento de la objetualidad, que se resume en la pregunta operativa de Duchamp: “¿pueden hacerse obras que no sean de arte?”¹⁹⁰ La instancia de neutralización es lo que denomina Duchamp “anestesia” en su sentido estricto; desde el punto de vista de la aparición, que nos conduce a aprehender la ejemplaridad del *ready-made*, “anestesia” significa que *el ready-made sólo se hace experimentable desde la representabilidad*. Ahora bien: la representabilidad, en cuanto es el principio por el cual el arte se presenta como sistema —y desde donde él mismo puede proporcionar los criterios que presidan la satisfacción de las demandas que plantee—, no es distinta de la pertenencia de la totalidad artística, como espacio de experiencia orgánica y coherente, a lo imaginario. La representabilidad es la índole puramente imaginaria —o imaginal, si nos guiamos por previas indicaciones— del arte: en cuanto supone él para su formación como dominio su previa constitución en sistema de efectos (ante todo, de representación), y porque este sistema de efectos pertenece por igual a la dimensión de lo imaginario (a lo imaginal). Es esta dimensión lo que expone el *ready-made* como estricto dominio del arte y, así, como su

misma a partir de determinados rasgos de identidad históricamente configurados. Lo “moderno” de que hablamos aquí —y que no se cubre de manera simple, inmediata o unívoca con lo “nuevo” — es aquel apéndice inquieto e inquietante que se resiste a ser incorporado en los cánones propios de una “modernidad” confiada (véase, *supra*, p. 16 s.).

¹⁹⁰ “¿Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas d’art?” (DDS, 105.)

estricta realidad (objetividad). Por eso, *la exposición que acontece en el ready-made no es sino la autodefinición del arte como reproducción imaginal* (del objeto en la obra de arte, de ésta en aquél). Circunscrita en esos precisos términos, la dimensión imaginaria (o imaginal) a que pertenece el sistema eficiente del arte es, en fin, lo que la filosofía ha denominado “apariencia”, cifrando en ésta el rasgo fundamental del mismo. En el *ready-made* se retoma a sí mismo el arte, pues, en la esfera total y sistemática de la apariencia, pero enseña, al propio tiempo, las condiciones sobre las que reposa esta esfera, y provoca de este modo los conceptos filosóficos claves con los cuales ella ha sido pensada, bajo los cuales ha sido temática o pre-temáticamente subsumida.

Podríamos, pues, enunciar de la siguiente manera la premisa general que ordena el rendimiento del *ready-made* sobre los supuestos explicados: lo que la teoría filosófica del arte llama apariencia en el arte, como su raíz misma, es la entera dimensión de su *eficiencia*, entendida ésta como re-productividad del arte en lo imaginario (en lo imaginal). Comandado por esta premisa, el rendimiento es doble:

1. En un sentido práctico —que, como especificidad, incluye también las relaciones inmediatas entre la teoría del arte y su práctica—, la esfera de la apariencia puede ser remitida a sus presupuestos técnicos, ejecutivos y receptivos, es decir, a una epocalidad (histórico-social) del arte, donde la eficiencia se muestra regulada por leyes generales que la experiencia trama, mas nunca asume como tema expreso (leyes que, en el hecho, son las de la estesia para la época europeo-tradicional).

2. En un sentido especulativo —que integra, desde la ejemplaridad, el nivel propio del proyecto de una teoría general del arte—, la esfera de la apariencia, en cuanto es interpretada como eficiencia, tiende a destejer —en la reflexión— la trama filosófica de la concepción del arte a partir de la principal noción provocada: el *eidolon*.

Este último estatuto, según se dejó insinuar hacia el fin de nuestra investigación sobre la especificidad del *ready-made*, es pensable bajo la categoría de inminencia. De acuerdo a lo analizado, podríamos decir que, con el trabajo de la inminencia, el *ready-made* devuelve a la imagen su potencia objetiva (idólica) mediante la desanimización o suspensión de las vías que permitirían interiorizarla, esto es, mediante la anestesia conforme a la regulación del humor. Y podríamos creer que Duchamp

ha depositado el sentido de la inminencia —del indefinido retardo—
en la noción del *posible*:

Posible

La figuración de un posible.
(no como contrario de imposible
ni como relativo a probable
ni como subordinado a verosímil)
El *posible* es solamente
un “*mordiente*” físico (género vitriolo)
que hace arder toda estética o calística¹⁹¹

¹⁹¹ “Possible // *La figuration d’un possible.* / (pas comme contraire d’impossible / ni comme relatif à probable / ni comme subordonné à vraisemblable) / Le *possible* est seulement / un “*mordant*” *physique* [genre vitriol] / brûlant toute esthétique ou callistique”. Nota escrita en 1913 (DDS, p. 104).

Apéndices

Apéndice I¹⁹²

MARCEL DUCHAMP: *La novia desnudada por sus solteros, todavía*. París, Nueva York, 1915 - 1923. Pintura sobre vidrio doble (2.70 m de alto por 1.70 m de largo, dividido en dos mitades iguales por una sección de plomo).

El Gran Vidrio es una de las obras fundamentales de Duchamp y, al mismo tiempo, de todo el arte de este siglo. Su complejidad es inmensa, y la multitud de notas explicativas —escritas durante el trabajo en la obra— que la describen, la comentan, la fundan, viene a reduplicar esa complejidad y a mostrar como una doble fuente que en ese lugar coincide y se identifica. En este sentido —en el sentido de las notas adjuntas que confieren dimensión a la obra y que se ilustran con ella, en relaciones recíprocas—, el Gran Vidrio es un producto enteramente intelectual, un lujo exhaustivo de la reflexión, que no sólo ha penetrado en el contexto significativo de la obra, sino que también ha promovido las elecciones y las innovaciones de técnica. No existe en ella un solo detalle que escape a esta elaboración intelectual: se trata de la puesta en obra de una Idea —diremos: de la Idea misma—, pero no de manera que la Idea subsista fuera de la obra como una realidad rectora y controladora, sino volcándose ella entera en la obra, haciendo sin residuos la experiencia de la obra, de las exigencias que ella impone. Por esta vía, es también una crítica de todo el arte precedente, entrando en él mismo, asumiendo su figura, exhibiendo las condiciones esenciales de un producto artístico hasta su exacerbación.

Sin entrar en la consideración de todos los momentos que conspiran en la construcción del Gran Vidrio, es preciso, sin embargo, indicar ciertas notas que son básicas para su comprensión. *La novia ...* fue concebida por Duchamp como una máquina en funcionamiento, que tiene por destino (frustrado) la unión místico-sexual entre los solteros y la Novia. Los primeros —que Duchamp denominó los “nueve moldes

¹⁹² Segundo texto del “Apéndice” al ensayo “Arte moderno y conquista de la superficie”, publicado en *Escritos de Teoría* (I: 97-116), en diciembre de 1976. El texto se encuentra en las pp. 114-115. Fue ligeramente retocado para esta ocasión.

machos”— se agrupan en el lado inferior izquierdo del Vidrio, como simples vestimentas o envoltorios, cáscaras que definen sus funciones arbitrarias (un jefe de estación, un enterrador, un coracero, un mozo de librea, un cura, un gendarme, un mesero de café, un mensajero de gran almacén, un policía), y que se mantienen en relación operativa con un sistema de aparatos (el mecanismo del deseo) que procesan los fluidos eróticos de los solteros en su aspiración y conquista y anhelada posesión de la Novia. El conjunto forma el “Cementerio de Uniformes y Libreas” o “Matriz de Eros”; los “moldes” están conectados con un sistema de filtros (“Tamiz”), asociados a una “Corredera” provista de un “Molino de Agua” y dotada de un movimiento de vaivén, rubricado por letanías celibatarias: “vida lenta, círculo vicioso, onanismo, horizontal...” y un “Molino de Chocolate” montada sobre un “chassis Luis XV” y rematado por una amplias tijeras puntiagudas; por último, al costado derecho de este “molino” se encuentran los “Testigos Oculistas”. La Novia, encarnación de la Idea, y expresión total suya, permanece suspendida en el extremo superior izquierdo del Vidrio, intacta y virginal a la espera de la satisfacción que puedan ofrecerle los célibes pretendientes. Duchamp la denominó “Ahorcado hembra”, “Avispa”, “Máquina Agrícola” o “Motor-Deseo”; su aspecto entomológico parece reforzado por el hecho de que *mariée* es el nombre dado a la mariposa nocturna común. Junto a ella, también flotando en el espacio cristalino, y como su eclosión erótica, una nebulosa cósmica (la “Vía Láctea”) sustenta algo así como tres marcadores (la “Inscripción de Arriba”) donde presumiblemente se anotarían los puntajes obtenidos por los solteros en su aspiración, materializada por ciertos disparos aleatorios (al modo de “golpes de dados”) que ellos efectúan en dirección a la Novia. Estos disparos yerran; nunca alcanzan a tocar a la Novia, de modo que ésta conserva su virginidad a pesar de provocar el funcionamiento de la maquinaria erótica y conseguir de este modo, una autosatisfacción fantasmal y sin consecuencias.

El Gran Vidrio, como máquina en funcionamiento, expone, en último término, a la obra de arte como un dispositivo de efectos artísticos. Es, pues, la representación misma de la obra de arte, la exploración crítica de su vínculo con la Idea, el lugar donde el arte se reproduce a sí mismo, y en esta auto-reproducción se muestra como pura (im)productividad (sexual). El Gran Vidrio es la mimesis de la mimesis, la última gran obra mimética, que trae al arte a una situación

enteramente nueva, en la medida en que, cumpliendo el anhelo del arte tradicional de provocar la manifestación de la Idea en la obra, actualiza a la Idea misma del arte y de su putativa “creación”: el arte es una máquina infructuosa, inútil, imposible; pero una máquina que se suministra a sí misma sus significados, que se proporciona un espacio para sus sentidos posibles, donde, como Idea, se dispersa, se disemina. En este espacio, el arte, al reproducirse como reproducción, se transparenta a sí mismo, para sí mismo: de ahí la naturaleza cristalina del espacio del arte. El Gran Vidrio ha capturado la Idea como autosuficiencia inaccesible, pero presente, apareciente en su carácter de inaccesible. Ha hecho la mimesis de la Idea, de manera que la Idea se mimetiza en el vidrio. En el Gran Vidrio la Idea cristaliza: se hace cristal, transparencia como (im)posibilidad.

Apéndice II¹⁹³

El siguiente artículo apareció en el número 1.067 (2ª época) de *Fêtes d'hiver*, misceláneo y pertinaz hebdomadario de la Mancha francesa, que un azar puramente personal depositó en nuestras manos no mucho después de publicado. El inesperado ocio de un día sofocante de primavera fue el motivo esencial que nos llevó a verterlo.

El ajedrez o la vida

por el Sr. Jean-François Menard

Lectores tiene esta columna que le son fieles por una causa inequívoca: participan de la misma devoción que a mí me mueve a escribirla. Son los amantes del ajedrez. Pero las quietas tardes dominicales de la provincia —bien lo sé— me deparan también la benevolente curiosidad de otros, a los que sería abusivo imputarles esa obnubilación que es la nuestra. Más de uno entre éstos querrá creer, después de leídas las líneas que siguen, que mi propósito ha sido deleznable. La hipótesis de esa lectura adversa me instó a abrir mi juego de hoy con estas palabras preventivas.

Se celebra este año el centenario del nacimiento del hijo de una buena familia de Blainville, los Duchamp. A lo que sé, en el pueblo todavía quedan unos parientes. Los homenajes a Marcel —pues a él me refiero— han sido y son sobreabundantes. Reseñas, artículos y semblanzas, muestras parciales o totales, y uno que otro artilugio de dudosa ironía —so capa de temple duchampiano— quieren persuadirnos de lo que a estas alturas debe ser un mero pleonasma: que Marcel Duchamp es una cima señera del arte de nuestro siglo.

¿Quién querría discutirlo? ¿Quién podría agregar uno más a la plétora de argumentos que desde hace ya medio siglo se apilan sobre el

¹⁹³ Publicado en el periódico *La Época* (311, Cuerpo Dominical: 24-25), en enero de 1989, a propósito del centenario del nacimiento de Duchamp, celebrado en 1988.

caso, provocando, como efecto total, más el pasmo y el aturdimiento que el estímulo a ver y a pensar la variada herencia del prócer de Blainville? No seré yo quien lo intente. Confieso que no soy muy avezado en cosas de arte, y aunque mi gusto es tolerable y me mantengo despierto, a pesar de mis años, a las innovaciones estéticas, carezco de competencia para inmiscuirme en esas agudas —y permítaseme decirlo: estériles— disputas de concepto de gravan hoy al honesto *amateur*.

Y quizá no sería muy enojoso trazar un paralelo entre lo que sucede en las artes y la evolución que ha sufrido en las décadas últimas el ajedrez. También aquí el *amateur* ha sucumbido a las presiones modernizantes que todo lo miran bajo el prisma de la técnica y del logro. Por cierto que hasta aquí alcanza el paralelo. Lejos de mí poner en duda la necesidad y empleo de la teoría ajedrecística, auxilio aconsejable también para el que sólo busca en el juego lo que éste, como juego, puede dar: inteligente esparcimiento. Yo mismo puedo preciar me de no estar en grave falta con los últimos análisis en aperturas y defensas, por ejemplo.

Pero es verdad que el profesionalismo ha traído cambios que un genuino enamorado del ajedrez tiene que deplorar mayoritariamente. Ahí tenéis el ominoso bacilo que desde hace años corrompe al maestro en competencia; con sus pares busca éste el empate de mero trámite, y se reserva las fuerzas avariciosamente para aplastar a los más débiles: no lo mueve más que el apretado cálculo del puntaje. Claro está que no abogo por una vuelta del crudo romanticismo de un Anderssen o de un Morphy, pero ¿no habría que reconocer que hoy el riesgo y el lujo y el simple placer espiritual del duelo de los ingenios se subordinan penosamente al resultado y la eficacia? ¡Si hasta parece que ese omnímodo patrón que es el ELO¹⁹⁴ y que mide en guarismos los logros y tropiezos —no el talento, no el arte— del ajedrecista fuese para éste la certificación de su mismísima existencia!

Por eso el nombre de Marcel Duchamp debe ser para nosotros, hoy, meritorio de una evocación entrañable. Fue, en toda la nobleza del término, un aficionado a carta cabal. No sólo están ahí, de testimonio, los frutos de su figuración pictórica, que acudió varias veces al ajedrez como tema, o sus afanes por llevar a la perfección el ajedrez de bolsillo —encajable o magnético— de los cuales alguna vez circularon ejemplares firmados bajo especie de *ready-mades*. Están ahí sobre todo

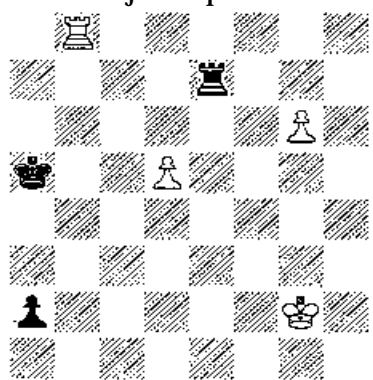
¹⁹⁴ Sistema vigente de puntuación que mide el rendimiento del ajedrecista en competencia (*Nota del traductor*).

su dedicación exclusiva al juego, tras abandonar el arte, en la década del 20 y a comienzos de los 30. Participó en 1924 en el Campeonato Mundial de Ajedrez Amateur; en 1926, en el Torneo Internacional de Niza, y fue seleccionado francés en las olimpiadas de 1928 y 1930. No tuvo resonantes éxitos, pero eso estaba en la esencia de la cosa. Escribió también, en colaboración con Vitaly Halberstadt, un libro que todavía es útil: *La oposición y las casillas conjugadas son reconciliadas*. Y tradujo al francés el tratado de aperturas del recordado maestro Eugène Snosko-Borovski.

Quisiera dar una pequeña prueba de su manera de entender, de ejercer el ajedrez.

Hurgando, hace años, en los papeles de mi padre que escaparon a la depredación que él impuso a su vasta obra, un día hallé una hoja amarillenta, apañuscada y medio rota. Sobre ella, beneficiándose del cuadriculado, estaba diagramada una posición —un final—, y en el peculiar código simbólico que le era caro a mi progenitor, la continuación del juego. En el extremo superior del diagrama, señalando al conductor de las negras, y un poco desbaratada por lo maltrecho de la hoja, se podía reconocer las patitas de una primera letra que descifré como “M”, y una segunda letra, clara, una “D”. Abajo, las iniciales de mi padre. Me costó caer en la cuenta —hilvanando retazos de mi memoria con recuerdos ajenos— de que se trataba de una partida que mi padre jugó con Marcel Duchamp, con toda probabilidad en el otoño de 1932, cuando ambos se encontraron aquí mismo en Saint-Lô, acaso en el Salon des Échecs de la Rue Lope, traídos por sendas visitas.

A manera de primicia, quisiera haceros partícipes de ese pequeño hallazgo. Con ello pienso dar simultánea satisfacción a tres designios: mi personal homenaje a Marcel Duchamp, ajedrecista, la íntima remembranza de mi padre, y, como pedestal sobre el que se alzarán estas dos figuras egregias, mi vindicación del aficionado. Y, en fin, si no os estorba, creo también que me puedo consentir un discreto placer egocéntrico, por todo lo trabajoso que me fue dar con la solución del asunto.



	6. R5R	T4C+
	7. R2C	D7T+
	8. R5A	T3T
1. P7T		TxP
2. TxP		T2CR
3. P7D		D7T+
4. R4R		R4A
5. R2C		D7T+
6. R5R		T4C+
7. R2C		D7T+
8. R5A		T3T

Tablas.

En efecto, si miráis el diagrama y observáis el detalle de las movidas ulteriores —que os invito a reproducir en vuestros tableros—, notaréis unos hiatos repetidos e inexplicables. Siendo la continuación inútil como está, un holgazán habría querido zanjar la cosa con un veredicto atarantado: incoherencia o descuido. Doblemente eximido yo de esa impropiedad —por respeto filial y por amor de lo difícil—, preferí abocarme a la rebusca.

Mis primeros empeños, mis primeras largas cavilaciones fueron en vano. Hasta que de súbito me iluminé: un viejo artículo inédito de mi padre que debatía los provechos consecuenciales de la eliminación de un peón de torre para la práctica del ajedrez me trajo la clave del enigma.

Entiendo —o, más bien, llegué a entender— que la partida entera se construyó sobre el asombroso pie forzado de suponer el peón de torre de la dama blanca, presente y ausente *al mismo tiempo*.

Los adversarios debían premeditar y justificar cada una de sus movidas atendiendo a las dos eventualidades. Con rigurosa fidelidad a ese pacto, la secuencia que mi padre dejó anotada refleja, alternadamente, las continuaciones paralelas.

Así, el primer par de movidas que se registra corresponde al primero, también, de lo que podríamos llamar la Partida A (con el peón); el segundo, en cambio, precisamente al segundo par de. la Partida B (sin el peón), (Requiere éste que se le anteponga un primero, digamos B. 1. T8T+ R3C, mientras a aquel otro primero debe seguir un segundo A .2. P6D P8T=D, y de esta suerte en lo sucesivo. Pluga a mis lectores —que por cierto no militan en la caterva de los holgazanes—

seguir el hilo de la secuencia lucubrando las jugadas que mi padre omitió, según la pauta que dejó esbozada.)

A tantos años de acaecido este combate prodigioso de dos mentes no puedo menos que conmoverme ante la imagen —tan vívida— que de él me forjo; no puedo menos que lamentar la conservación exclusiva de este fragmento. Pero aun así, ¡qué lección para la posteridad mezquina del ajedrez de competencia, qué soberbio espaldarazo para aquellos jóvenes que hoy, quizá, comienzan a empuñar los trebejos alentados por la ilusión de crear con ellos lo inaudito!

Así, pues, concebían Marcel y mi padre el sublime juego-ciencia. Era, para ellos, no un instrumento burdo de subsistencia, no la muleta de un ego endeble, no un expediente para el afán de dominio o de renombre: era un conveniente escenario para la invención, para el ejercicio de la irrestricta libertad intelectual. Era, en una palabra, un fin en sí mismo.

Requerido una vez Duchamp a dar de sí una definición, no acudió al manido mote de “artista”, ni siquiera a ése de “anartista” que le placía más. Se llamó un “respirador”. Recuerdo que también mi padre decía que pensar, que excogitar ideas y crear nuevos objetos espirituales no era sino el natural *tempo* de la inteligencia, su respiración, decía. Esta compartida fe —que tuvo su día de cita, efímero como todo lo que vale— me parece que hace la sustancia del *amateur* que yo vindico.

Alentado por esa fe, me permito una hipótesis. Que Duchamp abandone el arte y se entregue obstinadamente al juego que aprendió de sus hermanos mayores en la niñez —un hermoso cuadro los representa entreverados ante el tablero en el jardín de la casa paterna— no significa nada más que esto: que Duchamp abandona, por el ajedrez, el arte.

Inútil es buscar secretas claves que conciernan al arte mismo. La cosa es mucho más simple. Se me objetará: pero Duchamp vuelve al arte, Replico: ¿vuelve, efectivamente, al arte? ¿Torna a ser eso que, las gentes vulgares desprevenidamente llaman un artista? ¿O no más bien traslada, no rescata, no afirma allí también lo que dichosamente, y sin otro afán, había dado el lustre a los años de su fervor ajedrecístico: el superior talante de la afición?

Decía Duchamp: “Prefiero el ajedrez. Allí los hombres pueden debatirse apasionadamente, si bien las celadas de apertura y el dispendio espiritual son exactamente tan faltos de sentido como la vida misma.”

“La vida o el ajedrez”: con tales términos encabezé esta nota. Al amable lector ya le habría parecido claro que no expresaban una disyuntiva, sino una identidad.

A él también —suyo es ahora el turno— cumple decidir si nuestro encuentro de hoy acaba en serenas tablas o en mate ahogado.

Traducción de Pablo Oyarzún

Indice de nombres

ALBERTI, Leone Battista: 23, 24, 27, 129
APOLLINAIRE, Guillaume: 74
ARISTÓTELES: 6, 12, 21, 61, 82-83, 85, 112, 113, 128, 129, 130, 138, 141, 147,
148, 160-164, 195
BARTHES, Roland: 21
BENJAMIN, Walter: 62, 67, 69, 172-173
BLANCHOT, Maurice: 21
BRAQUE, Georges: 89
BRETON, André: 76, 77, 81, 82, 85, 86-87
BRONZINO: 25
BRUNELLESCHI, Filippo: 24
CABANNE, Pierre: 45, 91, 94, 121
CARROLL, Lewis: 108-112, 118, 123, 195
CARROUGES, Michel: 86-87
CENNINI, Cennino: 129
CÉZANNE, Paul: 30, 36, 80
CICERÓN: 129
COSIMO de Medicis: 34
DALÍ, Salvador: 81
DELAUNAY, Robert: 79
DELEUZE, Gilles: 111, 158, 194
DELLA FRANCESCA, Piero: 18, 24
DERRIDA, Jacques: 21
DIDEROT, Denis: 129, 131

DUCHAMP, Marcel: 45-50, 52-62, 70-78, 85-101, 102-108, 115-125, 132, 140-146, 159, 164-178, 180-181, 182-186, 191-197
DUCHAMP-VILLON, Raymond: 89
DURERO, Alberto: 24
ECO, Umberto: 13, 36, 114
ELSE, Gerald F.: 61
FOUCAULT, Michel: 115
FRANCASTEL, Pierre: 13
FRESNAYE, Roger de la: 89
FREUD, Sigmund: 62, 82, 85
GARCÍA YEBRA, Valentín: 161
GLEIZES, Albert: 89
GORGIAS: 118-119, 149
GRANEL, Gérard: 29
GRIS, Juan: 89
HALBERSTADT, Vitaly: 183
HAUSER, Arnold: 22, 23
HEGEL, G. W. F.: 6, 28, 77, 101-103, 108, 128, 129, 130, 132, 138, 142, 147-148, 149, 165
HEIDEGGER, Martin: 149, 189, 197
HORACIO: 129
JOHNSON SWEENEY, James: 94
JOYCE, James: 114
KANT, Immanuel: 6, 26, 59, 60, 62, 67, 100, 113, 128, 129, 131-132, 141, 149
KLEE, Paul: 31, 91
KLEIN, Robert: 23
KOFMAN, Sarah: 62
LAUTRÉAMONT, Comte de: 82
LÉGER, Ferdinand: 89
LEONARDO da Vinci: 18, 24, 104, 129, 130, 139
LOMAZZO, : 130
MARINETTI, Filippo Tomaso: 93
MARX, Karl: 67, 85
MATISSE, Henri: 41
METZINGER, : 89
MIRÓ, Joan: 81
MONDRIAN, Piet: 31, 32, 166
MONET, Claude: 32
NIETZSCHE, Friedrich: 112, 113, 149

PANOFSKY, Erwin: 148
PAREYSON, Luigi: 13
PARMIGIANINO: 25
PICASSO, Pablo: 50-54, 55, 89, 196-197
PLATÓN: 6, 11, 12, 21, 59-60, 112, 119, 128, 129-130, 132, 138, 141, 146-160,
162, 171-172, 188
PLEYNET, Marcelin: 21, 80
PLOTINO: 129, 130
PONTORMO: 25
POUSSIN, Nicolás: 18
RAFAEL Sanzio: 18
RAY, Man: 71
REMBRANDT: 71
RIMBAUD, Arthur: 81
ROSSO Fiorentino: 25
ROUSSEL, Raymond: 115
SAN VÍCTOR, Ricardo de: 136
SANOUILLET, Michel: 105, 116, 117-118
SCHELLING, F. W. J.: 129, 132
SCHILLER, Friedrich: 129
SCHOPENHAUER, Arthur: 129, 132
SCHUSTER, Jean: 58
SCHWARTZMANN, Félix: 132
SEGAL, George: 85
SÉNECA: 129
TENNIEL, John: 110
UCCELLO, Paolo: 24
VARCHI, : 130
VASARI, Giorgio: 34, 130
VELÁZQUEZ, Diego de: 170
VILLON, Jacques: 89
ZUCCARI, : 130