

Gérard Wajcman El objeto del siglo

MUTACIONES



«El dilema sería en definitiva este. O cambiamos las imágenes, o cambiamos la mirada. Se pone aquí en cuestión el estatuto de la pintura. O bien la pintura está para dar a ver lo nuevo, o bien está para hacer ver de manera nueva. Tal vez por aquí pasa el filo de navaja de la ruptura moderna, que opone un arte del acto, del nada-para-ver y de la mirada, a un arte de la contemplación, del todo-para-ver y de las imágenes».

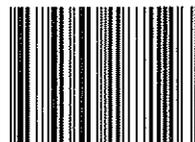
«Una ética cuya regla universal y única se formularía con acentos wittgensteinianos: "Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo"».

«Todo cuerpo representado, toda figura, todo rostro, de hecho toda imagen y toda forma estarían atravesados hoy, de una manera o de otra, por los cuerpos liquidados de Auschwitz. Como si, para todo el arte de la segunda mitad del siglo, las cámaras de gas constituyeran una suerte de vibración fósil que resonara detrás de cada obra, más allá de toda cuestión de género, tema o estilo. Como si la Catástrofe fuera el referente último de todo el arte de este fin del siglo XX».

«Al ser el Olvido un crimen, la Memoria es un deber. Deber de memoria porque algo excede a aquello de lo que podemos acordarnos. No olvidar aquello de lo que no podemos acordarnos, no olvidar que no podemos acordarnos verdaderamente de *eso*. Recordar sin cesar la memoria porque acordarse es imposible».

GÉRARD WAJCMAN es un psicoanalista francés, miembro de L'Ecole de la Cause, París. Entre su producción, que incluye también obras teatrales, podemos mencionar *L'Interdit*, *Le Maître et l'Hystérique* y *L'invention du caché*.

ISBN 950-518-712-2



9 789505 187126

Cubierta: Diseño A

Amorrortu/editores

A

Amorrortu/editores



Gérard Wajcman El objeto del siglo

Gérard Wajcman El objeto del siglo

MUTACIONES



Una interrogación es el punto de partida de esta obra singular: el siglo XX, de creaciones e invenciones excepcionales, de realizaciones prodigiosas, de inteligencia y grandeza, ¿qué produjo? Seguramente hay un Objeto, un producto genuino de ese siglo XX, que no reconoce precedentes en toda la historia anterior de la humanidad y que lo define. Ese objeto, hipótesis basal de este libro, tiene que ser un objeto del arte y el autor lo llama, literalmente, «obra-del-arte». Pues «siendo las obras de arte objetos pensantes, son las mejor situadas para pensar lo que es un objeto, todo objeto, el objeto a secas».

Gérard Wajcman entra en materia convocando dos obras que en su momento «inauguraron el siglo a todo tambor»: *Rueda de bicicleta* de Duchamp (1913) y *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch (1915). Un análisis que podría calificarse de milimétrico permite al autor desplegar —con estilo donde la llaneza entra en perfecta combinación con la belleza expresiva— una doctrina estética y ética que, salpicada por oportunas referencias a nociones de la perspectiva clásica así como por citas de importantes autores contemporáneos, establece una despojada y precisa concepción sobre lo que define a la obra de arte moderna. El vaciamiento es su operación sustancial, y la propia conformación de esa obra da existencia a un autor que es su sujeto supuesto. Sujeto portador del deseo de «hacer ver». Pues obra-del-arte, dice Wajcman, no es la que «da a ver» lo invisible, sino la que «hace ver» aquello que no hay.

Como el *ready-made* de Duchamp, aunque a su manera propia, el *Cuadrado* de Malevitch da un «salto del vacío a la ausencia»: «pintar la ausencia, proyecto deliberado del pintor», dice Wajcman. Demostrarlo le permite exponer brillantes consideraciones sobre la dialéctica entre marca y fondo, espesor y plano, objeto de arte y soporte, todo ello enriquecido por la articulación con nociones caras a la topología lacaniana y por nuevas vueltas de tuerca sobre las cuestiones de la mirada y de la visión. Incluyendo una perspectiva inédita y sin duda fecunda acerca de la diferencia entre la sublimación en Freud, «la del arte que tapa», y en Lacan, «la del arte que agujerea».

(Continúa en la segunda solapa.)

Colección *Mutaciones*

Gilles Deleuze
Presentación de Sacher-Masoch
Lo frío y lo cruel

Gérard Wajcman
El objeto del siglo

En preparación:

François Balmès
Lo que Lacan dice del ser (1953-1960)

El objeto del siglo

Gérard Wajcman

Amorrortu editores

Juan María Antón

Colección: Mutaciones
L'objet du siècle, Gérard Wajcman
© Editions Verdier, 1998
Traducción, Irene Agoff

Unica edición en castellano autorizada por *Editions Verdier*, París, y debidamente protegida en todos los países. Queda hecho el depósito que previene la ley n° 11.723. © Todos los derechos de la edición en castellano reservados por Amorrortu editores S. A., Paraguay 1225, 7° piso (1057) Buenos Aires.

La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio mecánico o electrónico, incluyendo fotocopia, grabación o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Industria argentina. Made in Argentina

ISBN 950-518-712-2
ISBN 2-86432-299-4, Lagrasse, Francia

701	Wajcman, Gérard
WAJ	El objeto del siglo.- 1a ed.- Buenos Aires : Amorrortu, 2001.
	240 p. ; 23x14 cm.- (Mutaciones)
	ISBN 950-518-712-2
	I. Título - 1. Filosofía del arte

Impreso en los Talleres Gráficos Color Efe, Paso 192, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en diciembre de 2001.

Tirada de esta edición: 2.000 ejemplares

Índice general

- 9 *[después de las ruinas]* (1-13)
- 27 *[la obra-del-arte]* (1-7)
- 41 *[de los objetos al objeto]* (1-21)
- 89 *[nada para ver]* (1-18)
- 129 *[ventana sobre]* (1-2)
- 151 *[retorno hacia lo real]* (1-5)
- 163 *[la semejanza moderna]* (1-5)
- 179 *[ausencia del siglo XX]* (1-11)
- 201 *[duro deseo de mirar]* (1-2)
- 209 *[ética de lo visible]* (1-15)

[después de las ruinas]

¿Y si a la hora de soplar las velas de este siglo centenario se abriera un concurso para designar el Objeto del siglo XX?

Antes de cruzar la puerta del milenio, elegir, con elección meditada, un artículo en las estanterías del Gran Bazar moderno. Buscar, sin hacer trampas y al margen de todo afán de celebración o propaganda, el objeto del tiempo de nuestro tiempo, esa cosa, o algo, del tipo que se quiera, y que sería lo más ejemplar o representativo, lo más verdadero, lo más capaz de dar la Imagen, de formar la Marca, el Símbolo más certero o el Monumento exacto de este siglo que podemos observar ahora de la cabeza a los pies, tendido cuanto largo es a nuestras espaldas.

Imaginemos que queremos enviar al Futuro una carta con, a modo de membrete, el logo de nuestros Tiempos modernos. Sólo un objeto, pero —buenos días, señor Godard— el objeto exacto de los tiempos presentes. El Objeto moderno.

Digámoslo de otra manera: ¿el objeto realmente pasmoso del siglo XX? Del que se guardará memoria.

(1)

¿El objeto moderno? ¿Emblema del siglo? Veamos un poco lo que encontraríamos en oferta.

¿Un cohete? ¿Una minifalda? ¿La bandera de la ONU? ¿Un rollo de película? ¿La espiral de un cromosoma? ¿Los círculos olímpicos? ¿Una botella de plástico? ¿La tierra vista desde la luna? ¿Un átomo? ¿Un big bang en una botella de Co-

ca? ¿Un retrato de niño por Picasso? ¿1 kg de poliestireno expandido? ¿500 g de antimateria? ¿Un comprimido de penicilina? ¿Una goma de mascar? ¿Una línea de cocaína? ¿Un televisor? ¿Una probeta para bebés? ¿Un circuito integrado? ¿El Empire State Building? ¿Un trasto de este tipo?

No, no un trasto de este tipo. Se ve de inmediato que no cuadran. Que los objetos de esa especie —y con atención al valor de cada uno— entran más o menos en aquella categoría que el reglamento del concurso excluyó desde el principio, la de los «artículos de celebración y propaganda».

Descartado todo símbolo de gloria moderna indolente y olvidadiza, excluido cuanto corresponda a una imagen exaltada, beatífica, soñada —publicitaria— del siglo, ¿qué queda? ¿Un pasapurés? ¿Un transistor? ¿Una capa de ozono agujereada? ¡Caramba, un hongo nuclear! En este caso, hay que admitir que tendría algún motivo para reclamar el título. Un tanto pesado, claro, pero con la bomba atómica seguramente nos acercáramos más a cierta verdad del siglo que con un Ford Mustang rojo vivo, un teléfono celular o una computadora de última generación; aunque sólo fuera por aplicación del principio, tan desolador como implacable (pues se verifica sin parar), de que, cuanto menos alegre, más verdadero.

(2)

Se adivina no obstante que, en materia de verdad, es posible, es necesario ir más allá de este producto terrible de una ciencia triunfante, asimismo porque la bomba es un objeto que conserva pese a todo un lado «positivo» y ello, a nuestro juicio, por estar enlazada a teorías y descubrimientos asombrosos de los que, bajo otras formas más pacíficas, el siglo puede decentemente enorgullecerse.

Lejos de toda glorificación, el escritor y filósofo Jean-Christophe Bailly proponía no hace mucho, a modo de monumento de este siglo: «Las Ruinas».

No se trata de dejarse invadir esta vez por lo patético para, con gesto abrumado, contemplar este siglo como un inmenso campo de escombros; sino, en forma mesurada, razonada, de sugerir que este siglo de creaciones e invenciones excepcionales, de realizaciones prodigiosas, de multiplicación y sofisticación maravillosas de los objetos, este siglo de inteligencia y grandeza que en muchos aspectos merece ser llamado siglo del Triunfo de la Mente y del Objeto, habrá producido primero, y sobre todo, chapuza. En grandes cantidades. Se hable de guerras, de masacres de toda clase, de la multiplicación de las armas, de su poder desmultiplicado, se hable del saqueo capitalista, del desastre comunista, de desertificación, miseria, hambrunas, epidemias, se hable de las invasiones devastadoras de la ciencia, de la marea en ascenso de los desechos y demás amenazas ecológicas, o de otras cosas aun, desde el alba y su sombrero de copa hasta el crepúsculo ataviado para las estrellas, la destrucción acosa al siglo.

Decir que este siglo, que nació en las trincheras de la Gran Guerra, que tuvo su cenit bajo el nazismo y expira entre los escombros del comunismo, habrá producido destrucción en la mayor escala jamás alcanzada, es sin duda una verdad más que cierta — machacada.

Siglo XX, demolición de todo tipo.

La ruina, Objeto del siglo. Parece bastante verdadero, bastante potente como para elevarlo a figura de estos tiempos, hay que decirlo, desastrosos. Descargado de sus versiones romántico-nostálgicas a la manera de Hubert Robert o romántico-imperiales a la de Albert Speer, es un objeto bien pensado, un competidor muy serio para nuestro certamen.

Señoras y señores, he aquí a nuestro gran ganador, el Monumento de los Tiempos Presentes para nuestro tiempo, para los tiempos venideros y para la totalidad de los tiempos — un Campo de Ruinas. Un logo que se impone y que se hace respetar.

(3)

¿De dónde viene entonces esa sensación de estar sólo sobre la pista y de que al final no es eso, no es eso en absoluto, de que aún no lo tenemos exactamente, el objeto verdaderamente moderno, el Objeto del siglo?

Sospecha de que este siglo inventivo habrá concebido algo más poderoso que las ruinas.

Primero, es obvio, las ruinas son cosa vieja. Y aunque el siglo las haya fabricado a carradas, el objeto y su concepto se remontan, por definición, al fondo de los tiempos; en suma, al momento en que el hombre supo construir algo sólido y concebido para durar. Desde que afirmó su presencia en el mundo, si se prefiere. Vaya si viene de lejos. Es complicado fabricar una ruina flamante, moderna: Speer probaba y probaba. Las ruinas necesitan tiempo, y el modelo se fijó hace ya mucho. Además, del tiempo, la ruina es en cierto modo el efecto, la huella, la medida y el emblema.

Es decir también que, aun si podemos coincidir en que la ruina es un objeto, aun si es una producción material, lleva una carga simbólica más que compacta. No es un simple objeto. Es un objeto reabsorbido, petrificado o desincorporado, casi ya puro símbolo de sí mismo, a la vez aligerado y cargado de sentido. La ruina hace objeto de los restos de un objeto. El objeto arruinado es el objeto sumergido en el tiempo, marchando con los días. Comido por el ultraje de los años o estropeado por los tumultos de la Historia. Objeto devorado por el tiempo. Pasión del Objeto. Primero descuajeringado y luego, eventualmente, crecido, ornado por el tiempo (lo que da su razón a la afición a las ruinas). La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria. De lo que fue y, por uno de esos extraños mecanismos del recuerdo, cada vez más, de donde fue y de aquello junto a lo cual fue y del tiempo en que fue, y de lo que fue contemporáneo, etc. La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria.

Aunque objeto mortificado, propio símbolo de la mortificación, de su propia vanidad subsiste, irreductible, una positividad de la ruina: hay ya un resto de objeto, no mucho tal vez, pero objeto al fin; y en sus anafractuosidades, en sus hendiduras, grietas, fisuras, se insinúa la memoria que lo eterniza. La memoria ama las resquebrajaduras. Tiene afición por la ruina. La infiltra y se alimenta de ella a la vez — es la hiedra del objeto. Asignado ahora el valor del objeto no a su destino mercantil o a su uso, sino a la memoria, Freud y Proust serán los grandes teóricos de un objeto semejante.

La ruina bombea memoria. Es un resto de objeto reinflado, completado, reedificado por la memoria. O mejor un pedazo de objeto devenido suspensorio de la memoria — del objeto mismo y también, pues, como una mancha de aceite, cada vez más, de todo el resto circundante que lo acompaña. La ruina es un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria.

(4)

La ruina, objeto de memoria. Objeto de la memoria. Objeto del tiempo de la memoria. Objeto del tiempo del arte de la memoria.

De este arte se dice que un tal Simónides de Ceos lo inventó una noche remota, en algún lugar de Grecia. Advertido por una pareja de ángeles, Simónides el poeta salió apresuradamente de la casa donde se celebraba un banquete justo antes de que un temblor de tierra la destruyera por completo. Todos sus compañeros murieron, sepultados bajo los escombros, él fue el único que se salvó, el sobreviviente. Si después pudo indicar por sus nombres los cadáveres desfigurados, irreconocibles, ante las familias desconsoladas que se precipitaron al conocerse el drama, fue sin duda porque se acordaba del lugar que cada uno había ocupado durante el banquete. Llevaba la memoria en la cabeza. Una trágica necesidad hizo que se entregara a una operación mental por la cual señalaba a cada uno en su lugar, precisamente según el que había ocupado durante el banquete. Ejercicio brillante

pero, para un poeta acostumbrado a poseer tantos versos de memoria, en sí bastante simple. Salvo que para eso, para que ese ejercicio tan simple fuera meramente posible, hacía falta una condición capital, una condición harta inadvertida y perfectamente independiente de todos los misterios mentales de la memoria. Una huella material. Las ruinas. Restos, objetos, pues, incluso despedazados. Más todavía, hacían falta objetos, incluso despedazados, pero en su lugar. Para poder indicar a cada familia aquí el hermano o allí el esposo, era necesario, además de recordar las personas y los nombres, que subsistiesen los escombros de la casa y los restos del banquete, el ánfora de vino que el anfitrión acababa de hacer servir, y las copas, y las bandejas, y los frutos, y los muebles, y las ropas. Y los cadáveres de carne también. Es evidente. Todo roto en mil pedazos, pero en su lugar.

Todo en su lugar. Los restos de los objetos y de los cuerpos y el lugar de estos cuerpos y de estos objetos: es eso lo que importaba. La ruina y el lugar —sin lo cual nada tiene lugar.

Nada tuvo lugar nunca sino el lugar. Allí se encuentra encerrada la totalidad de la memoria y de su arte. La memoria que marcha en el tiempo es, primeramente, asunto de lugar. Haber tenido lugar es tener un lugar.

Rotura de cristales, fractura de vajillas, alimentos esparcidos. Desastrosa naturaleza muerta este nacimiento del *ars memoriae* — tal vez el género pictórico de la naturaleza muerta nació también, lejanamente, de eso.

cf. *Opusculum de 74 Gravibus*

(5)

Arte de la memoria que la retórica elevó en el Renacimiento a un grado de refinamiento superior; hoy, nuestros pobres procedimientos mnemotécnicos no son más que retoños suyos descarnados.

Parece sin embargo que lo que en otro tiempo fue un pequeño artesanado de la memoria, habría prosperado inmensa-

mente hasta el punto de alcanzar hoy las dimensiones de la gran industria. *Memorial Company*. Nos hundimos bajo el peso de la empresa memorial. Del éxito de las disciplinas de la Historia (ese nuevo exotismo que anunciara no hace mucho Roland Barthes) al fervor conmemorativo, pasando por la explosión de un mercado del pasado (hoy los objetos más caros son los que contienen más memoria — en las Galerías Sotheby's el pasado no tiene precio), la globalización informática y la multiplicación de las técnicas de registro y conservación de todo (*¡Ante Todo No Perder Nada!* — fantasma mezquino), todo nuestro espacio resulta invadido. Los días del calendario ya no corren, su sucesión no se dirige al futuro, son nada más que una larga letanía de fechas aniversario, cada mañana nueva es una invitación a volverse hacia ayer. Por todas partes se levantan depósitos de memoria (parece que en el mundo jamás se gastó tanto dinero en construir museos). Si no está ocupado ya por tres viejos guijarros de un valor siempre inestimable para el patrimonio, todo lugar público carente de destino específico es el zócalo para un monumento potencial. ¡Gloria al pasado! En el albor de los tiempos futuros, lo que cautiva es la pasión patrimonial. ¡Honra a los padres! Valorando además que, si un monumento celebra para nosotros el pasado, se lo eleva también para el porvenir, para los hijos próximos de quienes seremos los padres. Es una ruina futura levantada para que no deje de recordarse a quienes la erigimos. *Forget me not* en los siglos próximos. Somos el pasado futuro. La afición a la memoria denuncia quizá primeramente el miedo a que mañana se olviden de nosotros, a ser tan sólo los padres de nada. Nada, pues, más actual y con más futuro que los monumentos al pasado.

Todo clama el nombre de «¡Memoria!» como la consigna de este fin de siglo. Con evidencia, nuestra época tiende a erigirse en Tiempo de la Memoria.

(6)

Vaciamos la evidencia.

q. ligl

Esto primero. En suma, los monumentos, para nosotros, son ruinas flamantes. Ellos portan la memoria. En un sentido esto significa que la portan en nuestro lugar. Puede verse en ello una virtud social, catártica; también cabe temer que los monumentos que portan la memoria lleven a los sujetos al olvido. No se complique usted con eso, yo me encargo de todo. La materia ambigua de esas estaciones de la memoria, los monumentos construidos por Jochen Gerz, como se verá, revelan y desbaratan su función, más que turbia.

Aunque sólo sea por simple ejercicio de mal pensado —siempre saludable— da ganas en efecto, ante tan irresistible ascenso de la memoria, de preguntarse: ¿alrededor de qué —o en qué— agujero de memoria se han levantado todos esos monumentos, qué rincón umbroso disfrazan los destellos del pasado, qué ausencia pretende reparar la industria del recuerdo, qué olvido toda esa memoria quisiera hacer olvidar?

Es difícil cerrar por completo los ojos sobre Freud, desdeñar que este siglo supuesto de la Memoria haya sido inaugurado por la invención necesaria de una Ciencia del Olvido. Olvidar a Freud, sueño sin duda de los Maestros de la Memoria.

Pero dejemos incluso esto. Yo sitúo más lejos aún la causa de mis dudas y de mi turbación.

(7)

Miro hacia un punto que está más allá del olvido. Como hacia un colmo del olvido. Podríamos invocar para esto el nombre de «negacionismo». Me quedo fijado aquí en el sentido histórico y, digamos —pero por comodidad—, «político» de este término que cobra sentido con y para las cámaras de gas. Considerar esto como el nombre común posible de una operación de negación radical cuya noción, nacida para y con las cámaras de gas, un mecanismo específico podría definir. Una especie de más allá de la represión. Un hiper-olvido, olvido absoluto potencialmente activo en un montón de

circunstancias que los nombres de horror, insoportable o impensable vendrían a circunscribir.¹

Simplemente esto, que es para mí la vara con la que toda memoria y sus empresas memoriales deberán medirse en el siglo.

Estas palabras referidas por Primo Levi, que los SS dijeron a Simón Wiesenthal y los otros al llegar al campo: «Termine como termine, esta guerra ya la hemos ganado contra ustedes; no quedará ninguno para dar testimonio, pero incluso si algunos se salvaran, el mundo no les creerá. Podrá haber sospechas, discusiones, investigaciones realizadas por historiadores, pero no habrá certezas, porque al destruirlos a ustedes destruiremos las pruebas. E incluso si algunas subsistieran y si algunos de ustedes sobrevivieran, la gente dirá que los hechos que cuentan son demasiado monstruosos para ser creídos».

Y luego una imagen, un plano de *Shoah*, el filme de Claude Lanzmann: un labrantío y, hacia lo lejos, un bosque, en algún lugar de Polonia. Nada más. Dicen que no hace mucho se extendía allí el campo de Treblinka.

Aquí y allá, aquí como allá, es donde se juega la suerte de la memoria. Es decir, donde ella tropieza. Un problema de memoria del siglo.

(8)

¿Cómo recordar cuando, además de erigirse en dueños de la vida y la muerte de cada hombre, surge la voluntad de adueñarse también, al mismo tiempo, de lo que forma y conserva el recuerdo de cada hombre? Dueños de los hombres y de la

¹ Yo diría, sobre el negacionismo, lo que aquí me es necesario. Para más reflexiones, recomiendo leer el volumen publicado bajo la dirección de Natacha Michel con el título de *Paroles à la bouche du présent*, Marsella: Al Dante, 1997.

memoria de los hombres. Asegurarse del Otro. Aniquilar tanto al Hombre como al Otro. Borrar hombres de la lista de los vivos y borrarlos también de la lista de los muertos. Como si no hubieran existido nunca. Y luego borrar la propia lista, devolver una hoja en blanco, y luego hacer desaparecer la hoja misma, reducirla a cenizas, y luego dispersar estas cenizas, y luego disipar el humo y el olor a quemado.

Quizás el siglo XX inventó el concepto de «crimen perfecto», no el que queda impune —tan viejo como el crimen mismo—, sino aquel del que nadie sabrá jamás que hasta tuvo lugar. Un acto en blanco, enteramente sin memoria. Olvido superior. El Olvido absoluto. Forjar una memoria que no dice «ya no me acuerdo», sino impecable, sin mancha, sin sombra, que por el contrario se acuerda sin cesar de todo: que «nada tuvo lugar nunca». «Allí nunca hubo nada». Inven- ción de la memoria virgen. Sin huella. Memoria en blanco, «inicializada». O memoria integral. Sin pérdida o defecto. Es lo mismo. Una memoria que no olvida. Donde nada sucedió nunca.

Para orientarse en semejante mecanismo de borradura absoluto podría apelarse a la noción de forclusión, tomada de Lacan. Distinguida de la represión, olvido que deja huellas, olvido del tiempo de las ruinas, esto nombra una «abolición» radical, la negatividad absoluta de «lo que no surgió a la luz de lo simbólico», de lo que «sale al cruce de toda manifestación del orden simbólico». Sin palabra. Lo que sale, pues, al cruce de toda reminiscencia, porque no deja, en lugar de huella, más que una «hiancia». Un agujero.

Habría como una política de forclusión. La «solución final» como empresa de destrucción y de forclusión juntas. Aniquilar a los hombres y la memoria de los hombres.

Que nada, como no sea el lugar, falte en su lugar. Que nada haya tenido jamás lugar, ni siquiera el lugar. ¿Cómo acordarse, entonces? ¿De qué? Esto debe forzosamente redistribuir las cartas de la memoria.

(9)

Con esto se esbozan los contornos de un Nuevo Objeto. Comparada con él, la ruina parece un objeto más conforme. Compañera de la memoria y del olvido, ella marcha al paso de la represión. El olvido es la memoria de las ruinas. La memoria del Otro; en el olvido, el que se acuerda es el Otro. Memoria de lo que se olvidó, ilegible, pero ahí, en algún lado. Cuando ni siquiera habría nadie para acordarse de eso que está ahí. Eso son las ruinas, escombros de objeto que forman huella para un alguien eventual. La ruina es el objeto visible y virtualmente legible. Vestigio perdido en medio del desierto a la espera indefinida de un descubridor o de un descifrador. La ruina sería, en suma, un objeto freudiano (se conoce además la afición de Freud por la arqueología y las ruinas antiguas). La memoria como campo de ruinas. Objeto del tiempo de la represión.

Objeto contemporáneo de un tiempo anterior a la «solución final».

Para un tiempo que inventó la destrucción sin ruina, hay que pensar de otra manera, otra cosa, concebir otro objeto. El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y del olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer si, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuando no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta. Simónides el poeta es reducido al silencio. Podría postularse que allí no hubo jamás nada, ni temblor de tierra, ni nadie. Aquello se habrá vuelto impensable, inimaginable. Más que de las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia.

Un objeto del que no es posible acordarse, pero que no se deja olvidar. Algo así.

¿Cómo hacer ver lo que carece de huella visible y es inimaginable? Esta sería la pregunta. *Shoah*, el filme de Claude Lanzmann, es una respuesta.

El filme no hace la Historia. No fabrica una memoria. No es la memoria de nada. No recurre además a ningún archivo. No es un documento sobre el pasado. No rememora ni conmemora nada. *Shoah* no es un monumento. Se pone bien cerca y muestra. Filme en presente. En el presente. Del presente. Hace ver algo que está allí e invade. Que nos mira. *Shoah* no habla de un acontecimiento pasado, es acontecimiento para nuestra mirada, aquí, ahora. *Shoah* no es un filme «sobre», es una obra que hace de la Shoah un acontecimiento visible en nuestro presente.

Hay que apreciar esto en toda su dimensión, porque no sólo creo conveniente decir que *Shoah* no es un filme «sobre» la Shoah, sino que lo que hoy denominamos «Shoah» es exactamente lo que muestra el filme de Lanzmann. Se sabe además que el empleo regular del nombre «Shoah» —palabra hebrea que significa *catástrofe, devastación* y también *tempestad, tormenta*— para designar la destrucción de los judíos de Europa, aunque, entre otros, haya sido utilizado antes, se impuso a partir del filme de Lanzmann y por él, sustituyendo a todos los demás y precisamente contra aquel, a mi juicio religioso y equivocado, de «Holocausto». De este modo el filme de Lanzmann no sólo forma parte del acontecimiento de la Shoah: contribuye a hacer de ella un acontecimiento.

El acontecimiento contra el monumento. También porque *Shoah* es acontecimiento y no monumento, yo afirmo que este filme es obra de arte.

De allí surgió la pregunta sobre el Objeto del siglo.

Quiero decir precisamente esto, sobre lo que volveremos: que la eclosión de esta pregunta sobre el Objeto, un objeto otro y nuevo, no vino de una reflexión sobre la Shoah sino

que su causa es la obra de arte que constituye el filme titulado *Shoah*, por ser, justamente, una obra de arte. Dicho en otras palabras, una biblioteca no habría alcanzado para eso: la pregunta por el Objeto del siglo no podía salir más que de una obra de arte y de ninguna otra cosa. O sea, de un objeto que piensa en lo visible.

Toda la cuestión se circunscribe aquí. Exactamente. L.Q.H.Q.D. – Lo Que Habrá Que Demostrar.

Que el arte del siglo y el Objeto del siglo se frecuentan íntimamente, es el dato que debe retenerse.

Todavía sabemos poco sobre él, pero ya lo suficiente como para dudar de que tenga por delante una gran carrera comercial. Sin nombre y sin imagen, ese otro objeto, el objeto moderno, según las ruinas, habría sido recogido en el arte. Y allá deberemos ir a buscarlo.

Si el Objeto del siglo no podía salir más que de una obra de arte, no por ello nos apresuraremos a inferir que él mismo es un objeto de arte. Esto sólo dice que, siendo las obras de arte objetos pensantes, son las mejor situadas para pensar lo que es un objeto, todo objeto, el objeto a secas. Como unos zapatos o una valija. Nuestro objeto parece sólo un poco más difícil de describir o de atrapar, pero nada más.

Complicado para decir y difícil de ver, el arte tendría inclinación a mostrarlo. Esta es la idea general. E incluso que, cuanto más se escurra una cosa en lo visible, cuanto más excede a toda representación, más predilección tendría el arte por él. Hasta el punto de pensar que estaría hecho adrede para eso: un instrumento concebido para hacer ver lo que no podemos representar ni en palabra ni en imagen.

El filme de Lanzmann llega justo para hacer obra visual de la cosa más irrepresentable del siglo. Y ahí tenemos cómo

entra la Shoah en el juego del arte. O, para ser más exactos, cómo se descubre que está en él, por fuerza. Piense en ello o no, el arte que interroga y hurga en lo visible no podría ser disociado de ese agujero negro que la Shoah cava en medio del siglo. Que sobre el mapa del tiempo las rutas del arte se cruzan con las cámaras de gas, en el ángulo del objeto.

Llamémoslo *perspectiva del siglo XX*. Las líneas del arte y la Shoah se cortan en un punto en el infinito. La Shoah en el horizonte del arte. Punto de fuga del arte en el espacio moderno.

(12)

Esto sugeriría ordenar un nuevo *paráfono*, un paralelo de las artes y las letras de nuestra época. El *paráfono* moderno. Según la Destrucción.

Las artes visuales ocuparían aquí una parte esencial, preponderante. La Shoah debería impulsar a una reevaluación fundamental de las artes visuales con respecto, en particular, a la literatura.

Más bien asunto de memoria, la literatura. La literatura marcha hacia la memoria: «Yo me acuerdo, etc.». Asunto de ruinas. Un trabajo de la ruina. Trata siempre más o menos del pasado. El arte, en cambio, no dice «yo me acuerdo». No es muy nostálgico, el arte. No tiene que vérselas tanto con el pasado. No es en verdad un asunto de memoria. No se necesita recordar gran cosa para hacer arte. Y, cuando se ve arte, no está hecho para acordarse. Sino para ver, para volver presente. Incluso lo que no se ve. Sobre todo. Hacer ver en presente lo que no se ve en el presente, pero que está en él. Y arrojar eso al mundo, en objetos. Arrojárnoslo a los ojos. A veces, a la cara.

Digamos las cosas de otra manera. Hay libros sobre los campos de concentración, importantes, esenciales – Primo Levi, Antelme y dos o tres más. Pero los campos no engendraron

ninguna literatura y, fuera de unos pocos escritores, ^{Perec} por ejemplo, la literatura como tal no fue afectada. Se escribe como antes (cada vez más, por otro lado). Y también hay obras de arte sobre los campos, importantes, esenciales. Pero si las artes visuales fueron tocadas por los campos, ello fue en su conjunto y en su fondo. El arte no resultó indemne. Hoy es imposible eliminar, tras la imagen de un cuerpo, la resonancia del atentado contra la imagen humana que perpetraron las cámaras de gas. La lengua no sufrió cambios. Se escribe en una lengua intacta. Pero las imágenes no son como antes. Salvo que se lo haga a propósito.

(13)

Llamémoslo O.A.S. Tres cuerdas: Objeto-Arte-Shoah. Que se trenzan las tres juntas. Esta es la sospecha germinal.

Sin embargo, me propongo entrar en materia convocando dos obras «históricas», casi centenarias, que en su momento inauguraron el siglo a todo tambor. *Rueda de Duchamp y Cuadrado de Malevitch*. Y si estoy dispuesto a hacerlas comparecer, es con la idea fija, en el fondo, de que tienen que ver con la Shoah. Por supuesto, no pienso que la hayan anunciado o previsto, y tampoco es mi intención cometer un abuso interpretativo tan funambulesco como anacrónico. Si los objetos de arte no son bolas de cristal, tampoco están hechos de una pasta maleable a discreción. Lo que pretendo, en cambio —lo que me justifica, y que me propongo verificar sobre la marcha—, es que estas obras son en sí mismas má-
quinas de interpretar.

Lo cual da su orientación esencial aquí a la empresa: no interpretar obras sino poner «en obra», en ejercicio, su propio poder de interpretar. En síntesis: aplicar el arte al siglo.

Mirar las obras de arte como objetos pensantes y mirar el mundo con ayuda de estas obras: hacia esto deseo que nos embarquemos. Quizá tengamos ocasión de observar el Objeto del siglo un poco de cerca.

[la obra-del-arte]

El arte del siglo XX parece situado en su origen bajo el doble signo del más-objeto y del menos-objeto, o del todo-objeto y del ningún-objeto-en-absoluto.

Lo que habrá formado acontecimiento al iniciarse el siglo y para el siglo entero, es, por un lado, un objeto que no podría ser más corriente, una rueda de bicicleta fijada a un banquito, y, por el otro, un cuadrado negro sobre un fondo blanco, dos veces nada. Duchamp y Malevitch.

Rueda de bicicleta y Cuadrángulo llamado *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Primer *ready-made* (retrospectivo) de Duchamp, en 1913,¹ y primer cuadrado de Malevitch, en 1915² (y primer objeto «suprematista»). **Sitúo estas obras como epígrafe del siglo.**

¹ La *Rueda de bicicleta* de 1913, la primera, se perdió. Existen aquí y allá diversas «copias», «dobles» o «clones» más tardíos del propio Duchamp. Por mi parte, me refiero aquí a «una» *Rueda de bicicleta* fechada en 1964 que figura en una colección privada en Milán, y cuya fotografía se reproduce en el volumen publicado por José María Faerna, *Duchamp*, Nueva York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1996, pág. 35. Por otro lado, el nombre *ready-made* se le ocurrirá a Duchamp sólo en 1915, cuando compra en Nueva York una pala para nieve que pasará a ser un *ready-made*, el primer *ready-made* deliberado, bajo el título *In advance on the brook in arm*. La designación de la *Rueda de bicicleta* como *ready-made* será, pues, retrospectiva.

² *Cuadrángulo*, óleo sobre tela, galería Tretyakov, Moscú. *Cuadrángulo* es el título original de este cuadro conocido con el nombre de *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, que no es propiamente un título puesto por el pintor sino una descripción del objeto hecha por él y que le quedó a modo de nombre. Es el que voy a emplear. Por otra parte, siguiendo sin duda el testimonio del propio Malevitch citado por Seuphor, Schapiro (véase más adelante) y otros, a veces se fecha este primer *Cuadrado negro* en 1913, pero hoy se considera que es indudablemente de 1915. La obra fue expuesta por primera vez en diciembre de ese año en San Petersburgo, red denominada Petrogrado, en la exposición que llevaba por título «0,10 : Última expo-

(1)

Quiérase o no, poco o mucho, directa o indirectamente, el *ready-made* (*rdm*) y la abstracción dan su asiento al arte. El resto sigue detrás. Si quisiéramos dar sentido a la noción de arte contemporáneo, debería ser como arte contemporáneo de Duchamp y Malevitch.

«¿Qué es moderno?», preguntaba E. Martineau.³ «Es moderno el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* expuesto por Malevitch en diciembre de 1915»; y la *Rueda* de Duchamp en 1913, por supuesto. Simplificación llamativa que la Historia del Arte encontrará razones para censurar, aunque concederá al menos que estas obras importan y que de ellas se sigue hablando aún: prueba de un poder altamente urticante, ellas pican todavía.

Dos grandes **perturbaciones** del arte. Son la pared maestra de nuestra modernidad.

Dos recién nacidos llegados al mundo en los parajes de la Gran Chapuza del 14-18, que representó el bautismo del siglo XX y su verdadero comienzo. Sin ligarlos, este rasgo los aproxima y los destina a ornamentar el frontón del siglo.

sición futurista», organizada e inaugurada el 17 de diciembre de 1915 en el Salón de Arte de Madame Dobytchina, donde aparecieron las primeras telas suprematistas. Cf. Jean-Claude Marcadé, *Malevitch*, Casterman, 1990, pág. 133 y sig. Para un inventario de los diversos cuadrados negros de Malevitch, cf. Troels Andersen, *Malevitch*, catálogo de la exposición en el Stedelijk Museum de Amsterdam, 1970, pág. 40, n° 13. En cuanto a las dimensiones de la tela de 1915, varían según los autores. Conservada en los depósitos de la Galería Tretiakov, de donde no sale desde 1929, pocos comentadores pudieron verla. Lo cual explica esa variedad. Así, para J.-C. Marcadé este cuadro mide 79x79; en el catálogo de la exposición de Ленинgrado de 1988, mide 79,5x79,5; para el catálogo de la exposición Malevitch en la National Gallery de Washington de 1990, mide 79,2x79,5 (además se lo reproduce en sentido inverso al presentado por el catálogo precedente); en cuanto al *Catalogue des acquisitions* del Musée du Centre Georges-Pompidou, este le asigna 116x116. El misterio se ahonda. Por mi parte, me quedo con las mensuraciones verosímiles de J.-C. Marcadé.

³ Emmanuel Martineau, «Malevitch et l'énigme du cubisme», en *Malevitch*, actas del coloquio internacional celebrado en el Centre Pompidou en mayo de 1978, Lausana: L'Age d'Homme, 1979, pág. 59.

Una «escultura» y una «pintura». Dos obras muy diferentes en muchos aspectos, y en muchos aspectos opuestas. Ambas más bien simples, y lisas de fachada. Forman, sin embargo, la una, la otra, y la una con la otra, **dos nudos increíbles. En estos nudos está apresado el siglo. Es lo que yo creo.**

(2)

A todas luces, conocidas como los lobos blancos de la modernidad, estas dos obras son las más comentadas. ¿Cómo agregar algo? ¿Qué agregar? Uno tiene la sensación de que ya se han disuelto un poco en el agua regia de sus exégesis: no que se hayan ahogado, sólo que sus rasgos se han borrado ligeramente bajo la superficie de tanto comentario.

Por esa razón quisiera aportar una interpretación de menos.

Es decir, volver a las obras. Retornar exactamente al objeto. Esa es la ambición. Remontarnos hacia dos obras que parecen invitar a **una charla tanto más infinita cuanto que le dan especialmente poco que mordisquear a la mirada.** Desandar los comentarios y plantarse ante los objetos en persona.

Lo cual no tiene nada que ver con la tentación de hacer tabla rasa de una reflexión y de alzar una mirada fresca, desempañada, pura: el objeto puesto al desnudo por una mirada al fin célibe. . . Si hubiese que soltar un principio rector, sería, por el contrario, que, para pensar, hace falta un objeto. Un objeto de pensamiento, pero de verdad, macizo, que eventualmente podamos poner sobre la chimenea. Afirmarse sobre el objeto, tenerle confianza, serle dócil inclusive, esa es la actitud.

Pondré además de buen grado este viaje bajo el sol tutelar de Leonardo da Vinci, porque se trata de una invitación a tamizar las diversas maneras que tendría un objeto-del-arte de ser una «cosa mentale» (es decir que el arte muestra

una interpretación de nuevo!
volver a las obras 31

sin duda cómo el objeto puede ser el lugar mismo de nuestro pensamiento, al menos su causa, *causa mentale*).

Retorno al objeto. Con motivo de un trabajo reciente, Jochen Gerz decía: «Creo que el objeto de arte se vio limitado por la ficción o por los conceptos teóricos, las extrapolaciones sobre la *Fuente* de Duchamp. Es hora de reclamar “el meadero”». ⁴ Como me decía un amigo, «¡rebajemos el debate!».

De buena gana haré de esto mi consigna para el tiempo que se presenta: ¡rebajemos el debate y que traigan «el meadero»!

Se trata, pues, de invitar a un ejercicio, no de comentario sino de mirada. Mirar, y ver. Sería erróneo agregar, para nuestros adentros, «simplemente» —en verdad esto, de simple, no tiene nada.

(«No veo nada, dice Watson. —Al contrario —dice Holmes en *El carbunclo azul*—, tiene todo a la vista, pero no puede razonar sobre lo que ve».)

(3)

Ahora, ¿por qué? ¿Por qué escrutar justamente dos obras que dan tan poco para regodearse? Se las conoce por eso. Porque, bajo su rostro lampiño y el aire vagamente chistoso y zumbón de una o francamente austero de la otra, **sospecho que estas obras piensan, intensamente**, y que el pensamiento de estas obras no está fuera de ellas —dándoles un baño o revistiéndolas— sino en ellas, en su materia, en su forma; y que hay que ir a buscar, por el contrario, en su carne.

⁴ *Fountain*, hecho con un urinario, es el primer *ready-made* expuesto al público, en 1917. Cf. Esther y Jochen Gerz, *Raisons de sourire*, Actes Sud, 1997, pág. 13. Podría sorprender a algunos que estos artistas llamados conceptualistas hagan semejante elogio del objeto. A mí no. Y no pierdo las esperanzas de que si se lee esto hasta el final, ganaré para mí «no-sorpre» a los escépticos.

Pensamiento de la obra inmanente a la obra. Se podría ir más allá y decir que **el objeto-del-arte se mantiene al margen de toda teoría porque él mismo sería una teoría del arte.** Esto puede conducir a la paradoja extrema de una obra cuyo pensamiento sería ajeno a los de su autor. Pero que la obra pueda escapar de su creador no tiene nada de pasmoso en verdad. En todo caso, por lo que atañe al *Cuadrado negro*, comparto con Emmanuel Martineau que **«la doctrina de Malevitch no brinda las claves de su pintura».** ⁵ **El objeto-del-arte: teoría material.**

teoría conceptual que escapa a la doctrina (4) que brinda claves de interpretación.

Podríamos decirlo de otro modo. Las obras de arte no se brindan fácilmente, **hacen preguntas**, y las obras importantes más preguntas que las demás. Lo que no les impide ser también respuestas. Es decir que ellas mismas son respuestas a preguntas. Deléuze habla de *ideas*, es lo mismo, me parece. Cuando considera los filmes de Minnelli, por ejemplo, como paisajes diversos con una misma idea en el horizonte: ¿qué es estar apresado en el sueño de otro? *El pirata* adquiere así la dimensión de un tratado considerable, *Cautivo en la fantasía de una joven*. Entonces **un filme así no se distingue tan fuertemente como parece de una obra de filosofía, cuya tarea es responder a una pregunta, bien formulada. Un tratado de filosofía danzante y en colores. La mayoría de las obras responden a una pregunta. Cuando se contempla un cuadro, lo que hay que hallar es la pregunta que forma su horizonte.** ¿A qué pregunta da este cuadro una respuesta? Un poco como en el juego surrealista: tengo una respuesta, ¿quién tiene una pregunta? Que exista una pregunta formando el horizonte de una obra, esto traza un tipo de perspectiva que no es la geométrica ni la atmosférica; existe en las obras de arte algo así como **una perspectiva de pensamiento que da una profundidad no ilusoria, un espesor, si se prefiere.** Creo que eso cambia la manera de ver cuando uno se pone a mirar una obra como una respuesta.

⁵ Emmanuel Martineau, *op. cit.*, pág. 60. □

Por cierto, esa respuesta que es la obra, esa respuesta material, no se brinda con facilidad. En una obra de arte, el enigma está en ella como respuesta, y es la respuesta la que a menudo nos interroga: no porque sea especialmente embrollada o afectada, sino porque la mayoría de las veces no se ve, simplemente, que la obra es una respuesta, muy simple.

(5)

El Arte no existe. Lo que existe son obras-del-arte, que pululan. Quiero decir que el Arte como conjunto no es una noción consistente (salvo quizá para la sociología, pero esto no cuenta), que todo el arte se encierra en sus obras, objetos siempre disímiles y singulares. De aquí derivan dos consecuencias que nos importan. Una, que ninguna obra tiene valor de «ejemplo», cada obra es la cosa misma, por lo tanto debe ser considerada en sí. La otra, que ninguna teoría de arte puede ser más que teoría de las obras o, para decirlo con claridad, en arte sólo hay teoría de una obra. O incluso: a cada obra, su teoría. Lo que no impide, desde luego, que obras singulares y disímiles se reúnan en teoría, lo cual obliga simplemente, a quien lo pretendiese, a demostrarlo en cada obra de manera singular, una después de la otra. Por estas razones, más que de obras de arte, expresión que resuena con fluidez unificante y que destaca la noción de arte como conjunto así como la idea de una esencia común, prefiero hablar de las obras-del-arte. Fórmula que me parece enfatizar más lo esencial múltiple, una floculación del arte, una producción reiterada, donde cada objeto cuenta.

Pero también, sobre todo, una razón más me impulsa a hablar de obra-del-arte. La fórmula da a entender mejor, creo, lo que me importa aquí: hablar de «obra de arte» es concebir primero un producto, un objeto en tanto producto de una actividad, de un *savoir-faire*, de una mano, de un pensamiento, de una conciencia, de una tradición, etc. Se trata, digamos, de lo que habitualmente se concibe como «obra de arte». Lo que yo quisiera poner en primer plano es otro aspec-

to: que este producto realiza por sí mismo una obra, actúa, tiene algún efecto, digamos, sobre los sujetos. La obra-del-arte es esa especie de oxímoron material multiplicado que funda al arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa. Dicho todo esto para ir rápido. Lo que sigue va a detallarlo más lentamente.

(6)

El arte se mira. Ahora bien, ¿es su finalidad última el ser mirado? Hacer gozar al ojo y al cuerpo que va con él y alegrar también el alma, desde luego. Sin duda. Pero ¿y si las obras-del-arte que se miran tuvieran también el efecto de hacernos mirar? En ese caso deberíamos tener esta pregunta en la cabeza: por lo que las obras que uno ve (lo que hace gozar al ojo y alegra el alma), por lo que «dan a ver», ¿qué nos hacen ver? ¿Y si las obras-del-arte fuesen anteojos? Yo las trataba de largavistas. Hacer gozar y hacer ver. Aquí despunta el acto del objeto. cf. Edward.

Esto debería llevar a concebir de otro modo lo que es una obra. Al dar antaño una «imagen» del mundo, al reflejar, lo que daba era por fuerza una interpretación del mundo. A la manera de Marx, ahora habría que decir que el arte pasaría así de la reflexión al acto: no ya dar a ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla-ver.

Tarea de la obra, hacer ver, es decir, dar a ver por sí misma más allá de sí misma. Lo que equivaldría a situar sus apuestas en un nudo obligado del arte con un más allá del arte. En sentido inverso, las obras implican a sus miradores no simplemente como sujetos sino como sujetos videntes, es decir, sujetos implicados en lo que ven.

La pregunta demanda formalmente ser planteada de modo tajante: si hacen ver, ¿qué cosa nos harían ver las obras-del-arte que no veríamos con nuestros ojos solos? ¿Qué cosa harían ver las obras-del-arte que ninguna imagen podría

hacernos ver? ¿Qué harían ver las obras-del-arte que ningún otro instrumento de óptica, ningún par de anteojos, ningún teleobjetivo, ningún microscopio, telescopio o escáner podrían hacernos ver? ¿Qué hacen ver las obras-del-arte que ningún otro medio de investigación del mundo, la ciencia o la historia o la literatura, o vaya a saber qué, podrían hacernos ver?

¿Qué nos haría ver la obra-del-arte que sólo ella sería capaz de hacernos ver? ¿La verdad? Pero para esta pregunta no hay una única respuesta. Exige ser replanteada en cada caso.

Potencia del arte para hacer ver, requiere que el arte tienda al ejercicio máximo de esta potencia.

(7)

Esta dimensión del hacer-ver del arte adquiere un relieve especial con la modernidad. Sin embargo, de hecho cruza la historia del arte en toda su extensión. Se coincidirá con bastante facilidad, en efecto, en aquella idea de que por la pintura se pudo descubrir el mundo, y el supra-mundo, y el infra-mundo también, de los ángeles o de los demonios, observar de otra manera los objetos o denunciar en un retrato algo así como el secreto de un alma: otras tantas cosas que se suponía simplemente ella «representaba», «imitaba», con lo cual guardaba un vínculo de semejanza. Lo «dado-a-ver» entrañaba también una manera de hacer ver. Encontramos sin duda esto en la función «científica» de la pintura, en los frescos botánicos del Renacimiento, por ejemplo; o, también, dominio fascinante, en las láminas anatómicas, que nacen con Leonardo da Vinci en su forma rigurosa, moderna.

Imaginémonos dando su extensión máxima a aquello que dijo Goethe: «Lo que no he dibujado, no lo he visto». Una primera extensión, en el sentido de expandir hacia el color y hacia la pintura como tal ese poder de hacer ver — previamente a la línea y al contorno, la mancha como condición

primitiva de la visión; y, segunda extensión, suponiendo que más allá de dibujar uno mismo —en la raya trazada por *mi* mano yace el poder separador de *mi* ojo, *mi* mano es la que *me* hace ver—, la mano de otro, el trazo, el dibujo, la mancha de otro hacen ver. Digamos que, con la idea de que el arte vuelve visible («El arte no reproduce lo visible, vuelve visible», *Téoría del arte moderno*), Klee da su extensión máxima a Goethe. *Redon!*

Siempre según esta lógica, aunque en un punto más complejo, con la perspectiva geométrica y al estructurar la representación del espacio, la pintura pudo, además de dar una visión de la visión, «desviar» y hasta organizar profundamente la visión misma. Por más que la perspectiva aspirase a reproducir una visión «natural», la verdadera pregunta que se debe hacer no es si esto sucedía o no —se sabe que no— sino a la inversa, partiendo de que no existe una visión «natural», evaluar por el contrario de qué modo la perspectiva pictórica estructuró nuestra visión —no simplemente de los cuadros sino también del mundo— hasta el punto de que, a pesar de tantos esfuerzos, tenemos dificultad para quitárnosla de encima. La perspectiva de los pintores como lo que nos hace ver la perspectiva del mundo. ¿Nuestra visión estructurada como un cuadro según Alberti? He aquí un problema más interesante.

Si quisiéramos sustraerle a todo esto su supuesta banalidad, diríamos que se trata de considerar la pintura como instrumento de conocimiento del mundo, que lo fue, o en su función de verdad, que la tuvo. Y que esto dibuja la dimensión del hacer-ver del arte.

¿Tendríamos que aceptar entonces la hipótesis de que, entre rueda de bicicleta y cuadrado negro, el arte de hoy habría desalojado pura y simplemente aquella dimensión?

Consecuencia, me parece que todo esto desplaza seriamente el ángulo de visión hacia el problema de la novedad o de la invención en arte. En vez de evaluar si un artista realiza en una obra una forma jamás vista, una innovación plástica sin igual, un hallazgo sin imagen ni doble en todo el arte del

pasado, la pregunta sería exorbitante o escaparía en parte al estricto ámbito de la historia de las formas, para interrogar si una obra hace ver lo nuevo; si por ella, por su forma, se renueva en efecto, aun de manera insensible o ínfima, nuestra visión de una cosa, o de las cosas. ¿Puede una obra de arte cambiar nuestra mirada sobre el mundo? ¿Podría una obra afectar lisa y llanamente nuestra mirada? Lo que desde ese momento pertenecería al orden de lo Nuevo sería lo nuevo que una obra de arte nos haría ver. En esto el arte sería, ante todo, creador de mirada.

- ☐ El trabajo de Gerz, por ejemplo, del que me ocuparé más adelante, abre de manera aguda, radical, esa distancia entre estas dos orillas en apariencia contiguas (tanto, que parecen por lo regular confundidas), entre dar a ver lo nuevo y hacer ver de manera nueva – o resueltamente abrir los ojos; esa distancia salta tanto más a la vista, justamente, y por decirlo así, cuanto que los monumentos de Gerz, que hacen ver terriblemente, no «dan a ver» estrictamente nada. Como se verá.

Sea como fuere, he aquí otras tantas maneras de comprobar que la pintura obró siempre como Otro de nuestra visión. Y ello hasta el punto de que, por ejemplo, atravesando la Toscana —experiencia vacacional de una plenitud absoluta— gustaremos de exclamar, sacando el pecho, como una paradoja provocativa y jubilosa ante las colinas del Chianti al atardecer: «¡es sin duda el paisaje el que se parece a los cuadros del Vinci, y no al revés!»; aplicación del adagio enunciado no hace mucho por Tristan Bernard según el cual «es la naturaleza la que imita al arte, y no al revés». La reflexión no es menos cierta porque suena mucho a Verdurin.* O se demuestra que Alain Roger desvaría cuando pretende que la pintura «inventó» el paisaje⁶ en el siglo XV, o se abunda y se sacan las debidas consecuencias, que son considerables. La pintura como arquitecto paisajista.

* Los Verdurin: matrimonio célebre en París por las «tertulias» seudocultas que organizaba en su salón, según lo imaginó Proust en *En busca del tiempo perdido*. (N. de la T.)

☐ ⁶ Véase su *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997.

El cuadro como instrumento de óptica. En el fondo, Hegel ya había imaginado una ecuación más radical aún que atribuía a la pintura el poder de «volver lo visible visible», sirviéndose, como «elemento físico», «de la luz, ese factor de visibilidad de los objetos en general».⁷ De este modo, Pintura equivaldría a Luz en un poder común de volver lo visible visible. Yo podría llevar la cosa hasta el extremo y plantear que si la obra-del-arte es hacer ver, el arte es el «inventor» de nuestro visible.

⁷ Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, t. III, Flammarion, 1979, pág. 229.

[de los objetos al objeto]

Dos objetos, pues. Una rueda de bicicleta montada sobre un banquito y un cuadrado de pintura negra sobre un fondo de pintura cuadrado. Estas dos obras de importancia consisten en dos posturas respecto del objeto. Tal es la hipótesis-*starter*.

(1)

Ya en su manera de presentarse, se distinguen visiblemente en cuanto a este punto. La «escultura» es un objeto, sólo eso, mientras que lo otro, el cuadro, no figura nada que se parezca en lo más mínimo a un objeto del mundo. Dos posturas frente al objeto, un cruce de caminos que podríamos distribuir así: a mi derecha, una obra-del-arte enteramente reducida al objeto, y a mi izquierda, una obra-del-arte enteramente liberada de él.¹

De un lado, nada más que una rueda; del otro, «¡nada más que el desierto!».²

¹ A fin de precisar como conviene el carácter de esta «liberación», en la exposición de Petrogrado donde dominaba el *Cuadrado negro*, Malevitch tituló cinco números del catálogo de la manera siguiente: «El contenido de estos cuadros es ignorado por el autor» (citado por J.-C. Marcadé, *op. cit.*, pág. 133) —lo cual no dice que las obras no tengan ningún contenido, sino que son un enigma también para su autor.

² Malevitch, carta a Alexandre Benois de 1916, citada por J.-C. Marcadé, *op. cit.*, pág. 135.

Se podría defender sobre cada una la tesis exactamente inversa. Esto se hace, además, en general.

En cuanto a la *Rueda* de Duchamp, lo más frecuente es que se la tenga por el monumento de un arte que revocaría, en cambio, el objeto por completo para consumarse todo él en una nominación que, ante esa rueda de bicicleta —o ante un urinario, o ante un escurrobotellas— deja caer, muy seria: «Esto es arte». Auténtico *Fiat lux* del arte moderno, Sésamo de los museos, palabra fecundante, fundadora,³ se revela como la palanca sublime mediante la que un objeto cualquiera se vería elevado a la dignidad de obra de arte. Obra es lo que se dice. Palabra filosófica que expulsa de paso toda filosofía de lo bello, ella es la piedra viva de una alquimia moderna que cree mutar lo vil en valor por virtud del verbo. Y que pretende que tal es la Gran Obra del arte. En el *rdm*, el objeto surge así como producto, no tanto de la industria o de cierto *savoir-faire*, como de un discurso.

En esta lógica casi creacionista en que el artista hace de Adán nominador, el objeto sólo parece requerido como simple soporte, ocasión o testigo de la transmutación artística, por lo mismo que su presencia revela a la perfección que todo el arte se consume y se cierra en un puro acto de discurso. Lo cual parece no reclamar del objeto más que una mediocridad o una trivialidad intrínsecas.⁴ En resumen: sé feo y cállate. Es la historia del ascenso a la americana de una rueda de bicicleta sacada de la sombra por un agregado de prensa particularmente listo que, sin siquiera recomponerle algún *look*, la bautiza como «obra de arte», y que se ve lanzada entonces al proscenio de los grandes museos del planeta por todo el siglo y para los siglos de los siglos.

³ Y hoy, fuente de todas las dudas y de todas las sospechas que pesan sobre el arte contemporáneo.

⁴ Duchamp define «las características de un verdadero *ready-made*: ni belleza ni fealdad, nada en él es particularmente estético», «A propos de moi-même», en Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, pág. 226.

Todo esto se transcribe en la fórmula de Thierry De Duve, «la obra de arte reducida a su función enunciativa».⁵

La *Rueda* parece, por otra parte, algo más que simple testigo de un repudio del objeto: ella sería *el* Testigo — el Mártir. Esta obra expondría el Martirio del Objeto: «El Objeto crucificado sobre una rueda de bicicleta», suplicio de la rueda o «Pasión del Objeto». Sería santa Catalina de Alejandría, a quien vemos en los cuadros con el atributo de su rueda, pero sin Catalina de Alejandría. Una exposición de la rueda sola —pero aquí, además, la propia rueda desempeñaría el papel de la santa al tiempo que se hace instrumento de su propia pasión. . .

En resumen. Denominaré esta versión como la del objeto sacrificado a la obra. Su lógica supone o entraña, si no un desprecio, cierto rebajamiento del objeto. Si se la sigue, el objeto en sí mismo sería a lo sumo, en el arte, indiferente,⁶ y si se la lleva al extremo, se obtiene la paradoja de que, bien sopesado todo, el objeto podría revelarse perfectamente inútil para la obra de arte.

Lo que esto trae aparejado es una distinción de la obra de arte respecto de la obra-del-arte, del acto artístico. Lo cual lleva a la consecuencia —sacada después por algunos de los así llamados «conceptualistas»— de que el Arte prescindiría muy bien de objeto, de todo objeto. Veremos más tarde que se va demasiado rápido cuando se pretende en general ese arte sin objeto. Pero, sin prisa, quedémonos ahí por ahora.

⁵ En *Résonances du ready-made*, ed. Jacqueline Chambon, Nimes, 1989, pág. 12. Thierry De Duve es filósofo, experto en Duchamp y analista muy agudo de su obra.

⁶ Duchamp habla de una elección de *ready-mades* «fundada en una reacción de indiferencia visual, combinada simultáneamente con una ausencia total de buen o mal gusto», *idem*, pág. 191.

En lo que atañe al *Cuadrado*, Malevitch dijo haber hallado en él, por él, nada menos que la «salvación» en su «lucha» por «liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos». «En el año 1913, luchando desesperadamente por liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos, encontré mi salvación en la forma del *Cuadrado* y expuse un cuadro que prácticamente era nada más que un cuadrado negro sobre fondo blanco».⁷ Admitamos, en efecto, que un cuadro como ese, que en su despojamiento meditado parece querer sustraerse de lo visible, mucho más que «darlo a ver», cortó decididamente las amarras de la representación. Admitamos que no figura ya nada.

¿Cuadrado negro sobre fondo blanco? Nada para ver.

Y aun así. Pensándolo bien, podría objetarse que por estas mismas razones, y a contrapelo de su intención declarada, el pintor no habrá encontrado nada mejor para liberarse del objeto que fabricar, con un arte similar al del operario que confecciona las telas, un cuadro que roza casi el objeto común —un cuadro, es decir, a grandes rasgos, un trasto más o menos cuadrado, de madera, con tela extendida encima y recubierta por una capa de pintura más o menos bien pasada.

Fuera de que esto es lo que suele pasar con los colores en las obras de Malevitch «más o menos» bien pintadas (el negro del cuadrado presenta hoy peligrosas grietas, lo que debe causar pesadillas a los conservadores y excitar la glotonería de los restauradores), se puede señalar que el «más o menos» tampoco es una figura de estilo en lo que concierne al *Cuadrado* desde un punto de vista geométrico, porque el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* no es verdaderamente cuadrado sino más o menos, cuadrado-a-grandes-rasgos, cuadrado de lejos.

⁷ Citado por Alfred H. Barr, en *Cubism an Abstract Art*, págs. 122-3.

Quizás un simple afán de exactitud habrá incitado a Malevitch a titular primero ese cuadro simplemente *Cuadrángulo*, pero cabe imaginar que lo guiaba un motivo más poderoso. Al llamarlo así indicaba con claridad que su afán, justamente, como es visible de cerca en la tela, no se vinculaba a la geometría. «Un cuadro pictórico —dice Malevitch— que no tiene nada que ver con la naturaleza», este *Cuadrado* no representa nada, nada de la naturaleza y tampoco nada de la no naturaleza, ni siquiera un cuadrado.

Puede decirse entonces que este cuadrado está, tanto geométrica como pictóricamente, digámoslo, «no bien pintado». No está bien ni por el dibujo, ni por el color (se divisan además, en el detalle, líneas rectas de bosquejo al lápiz sobre la tela que el pincel recubrió y rebasó y que se notan bajo la pintura, o sea que la masa de color no las alcanza, lo que deja en el borde interior del cuadrado unas delgadas lúnulas no solamente blancas sino, desde otro punto de vista, vacías).

Savoir-faire incierto del pintor, se podría invocar la *sprezzatura*, esa negligencia ínfima que distingue, según Castiglione, al perfecto artista del artesano, cuya ejecución es siempre más cuidada. Contornos desiguales y borrosos del cuadrado, la *sprezzatura* sería también una manera de darle un lugar al espectador, llamando a su imaginación a aplicar el último toque al cuadro, a tirar líneas y trazar ángulos perfectamente rectos.

Pero me parece que este rasgo técnico de lo «más o menos bien pintado» adquiere en Malevitch otro sentido, menos aristocrático, más subversivo, y por lo tanto más conforme con la reivindicada empresa de voladura de la Pintura que este cuadro constituye. Lanzado en persecución de algo que sería *lo pictórico* puro, de una suerte de esencia de la pintura más allá de la figuración del «mundo de los objetos», lo «bien pintado» a su vez no podía menos que estallar: liquidada ya toda representación, reducido el cuadro a un cuasi-monocromo, la «buena pintura», el arte tradicional, podía encontrar refugio todavía, salvarse y ser salvado en un puro *savoir-faire* artesanal, en lo bien-pintado, lo limpio, en el

trabajo bien hecho. «No hay nada que ver, pero está bien pintado». Caramba, no hay nada que ver y además ni siquiera está bien pintado. (Robert Rey, conservador del museo del Luxemburgo, publica en 1941 un delicioso opúsculo titulado *La peinture moderne, ou l'art sans métier*.) El cuadro de Malevitch expone en 1915, en sentido estricto, la chapuza de la pintura.

Tenemos la tentación de descifrar en este «más o menos cuadrado más o menos bien pintado» un razonamiento esencial en una demostración empeñada en sustraer: cuando del cuadro se ha quitado todo objeto, toda imagen, cuando se lo ha desembarazado de todo signo accesorio, de todo fárrago, simbólico, decorativo o lo que fuere, y, para terminar, se le ha sustraído hasta la técnica elemental, lo bien-pintado, cuando se ha desvestido por completo a la pintura, ¿hay quizás un resto? ¿Resta algo? Puede, debe de haber uno. Resta algo así como «la esencia de la pintura».

Lo pictórico sería eso: lo que resta en el cuadro cuando se han quitado todos los pertrechos del arte de la pintura. (Siguiendo a Freud, quien distingue entre las prácticas artísticas aquellas que agregan —*per via di porre*, como la pintura— de aquellas que retiran —*per via di levare*, como la escultura—, se inventaría para eso la paradójica categoría de una pintura *per via di levare*, por retirada.)

Todo esto sitúa a Malevitch en cierta comunidad con Duchamp, ambos caminan juntos a lo largo de una interrogación que podría delimitarse así: una vez deducida de la pintura todo lo que es su cocina, su práctica, su técnica, lo que Duchamp etiquetaba como «olor a trementina», una vez que se han borrado los colores, quitado la tela, despejado la paleta y los pinceles, ¿qué resta del arte? ¿Un nombre? ¿Un cadáver? ¿Nada? ¿Un puro objeto? ¿Qué?

Para Malevitch, resta un cuadro. Un cuadro despojado. Desnudo, casi. En un cuadro es donde él plantea ese interrogante; mediante un cuadro lo trata; y con un cuadro da la respuesta. Radicalmente, el *Cuadrado negro* es la respues-

ta. Este cuadro, así, expone para él la esencia de la pintura. La pintura reducida a lo pictórico. Un resto.

(4)

Todo muy bonito, pero la esencia ¿qué es? ¿Dónde está? ¿Una esencia se ve? ¿Es lo negro? ¿Es eso la esencia del arte: la pintura negra? ¿O es el cuadrado? ¿Qué? ¿Eh? Por ahora, a modo de esencia, este cuadro expone sobre todo un enigma. El enigma de lo pictórico. Pero ya no está mal decirse que este cuadro, este cuadrado negro sin más, es un enigma. No es poca cosa, lo sabemos. Hace que se lo mire ya de otra manera. Crea un interés, como un suspenso. Si hay un enigma, entonces hay una respuesta al enigma. Cuadrado negro enigmático, uno se pregunta qué se esconde ahí debajo. Pero no nos adelantemos.

Juzguemos por el momento que el cuadro parece, en este punto, conforme con los puntos de vista y hasta con las visiones de Malevitch, quien profetizaba: «Cuando desaparezca el hábito de ver en los cuadros la representación de pequeños rincones de naturaleza, de Madona o de Venus impúdicas, sólo entonces veremos la obra pictórica».⁸ Un cuadrado negro mejor que un cuadrado de césped, vaya y pase; pero un cuadrado mejor que una mujer en cueros, la elección es problemática (¿mejor un cuadrángulo que un triángulo? —en otro lugar Malevitch vitupera el «triángulo»—, ¿un cuadrado negro como aquel blanco que la televisión ponía en la parte inferior de la pantalla en ciertos programas? ¿una hoja de parra cuadrada? ¿un cuadrado púdico? ¿puritano?).

Sea como fuere, ahora, si nos quedamos ahí —y si manifestamos o reivindicamos un espíritu pesadamente materialista—, podemos resumir así la situación: ese *Cuadrado* consiste justo en pintar un a-grandes-rasgos-cuadrado, un cua-

⁸ K. Malevitch, «Zéro-dix», en *Le miroir suprématiste, Ecrits*, t. II, Lausana: L'Age d'Homme, 1977, pág. 43.

drado de pintura (no de geometría) sobre un fondo blanco, y el conjunto no muy bien pintado, ni siquiera pintado con esmero. Lo cual describe *grosso modo* la fabricación material, estándar, básica, en serie, de una tela: el cuadro tal como se lo confecciona en el negocio de artículos de dibujo, lo más frecuente es que, a propósito, se pinte encima (ese trazo será, desde luego, todavía más «claro» en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*). Para resumir, es un cuadro-objeto.

¿Entonces es eso, de veras, «la obra pictórica»?

(5)

Henos aquí en un momento de verdad. Por el momento. Una verdad de etapa. Se podría adosar este cuadro a la fórmula de Michael Fried sobre Stella, y proponer el *Cuadrado* de Malevitch como un cuadro «acerca de» la forma de su propio soporte físico. Se inscribiría así en aquella versión del modernismo para la cual la pintura más avanzada de los últimos cien años demostró que las pinturas son tan sólo una subclase de las cosas, y están dotadas de algunas características convencionales (como el hecho de aplicar una tela sobre un soporte cuadrado). «La insistencia en el carácter literal del soporte pictórico, de Manet a Stella, representa nada más que la toma de conciencia gradual de aquella “verdad” según la cual las pinturas no difieren en ningún punto esencial de las demás clases de objetos del mundo».⁹

Un comentario acerca de ese «acerca de». Esta modernidad tiene su consistencia, en ella cada cuadro es mirado como si el secreto, su Gran Secreto, fuera que él mismo es para sí mismo su propio referente. En razón de su aspecto voluntariamente mínimo, rudimentario, de cuadro-que-muestra-que-es-sólo-un-cuadro, sin duda estamos tentados de situar el *Cuadrado negro* de Malevitch en los puestos de avanzada

⁹ Michael Fried, *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1965, pág. 43.

de una modernidad así concebida. En los puestos de avanzada de la Vanguardia.

Esto puede inscribirse en aquella visión más amplia todavía de la modernidad que da Clement Greenberg: «la esencia del modernismo —en mi opinión— es utilizar los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina».¹⁰ De ello puede concluirse que el arte moderno incurre en cierto kantismo. También podría vérselo como una inclinación a cierto autismo. Donde la pintura no hablaría más que a sí misma ni más que de sí misma, pintura plena de sí, preocupada nada más que por ella, teniendo por único tema de conversación y por todo horizonte su propia historia, sus obras, sus pompas y el resto. Modernidad de un arte que se tomaría a sí mismo por objeto y que se alimentaría tan sólo de su propia sustancia —¿autófago? Arte evolucionado por involucionado, de mirada puramente interior y que se vuelve, se repliega sin cesar sobre sí, que escruta su rostro, sondea su corazón y sus riñones, hurga en sus propias entrañas, afanoso de descifrar en ellos todo su pasado y todo su futuro, su ser entero.

Autismo de la modernidad, esto, extrañamente, situaría a la pintura no lejos del autoerotismo, al tomarse por único objeto e intentar locamente besarse a sí misma. Lo curioso del asunto es que entonces sería moderna en la medida exacta en que efectuaría un gran retorno a las fuentes, a su origen más remoto, a su fuente mítica: realizando por su cuenta, y con total inocencia, aquella esencia pictórica que Alberti señalaba en Narciso, a quien veía como «el inventor de la pintura». Un cuadro que se mira en un cuadro. Una pintura que, para estar al tanto, debería sumergirse una y otra vez en su fuente pictórica, baño sin placer palpable, además, y más bien preocupado. La preocupación de sí no tiene nada de forzosamente alegre.

Esta visión moderna del arte existe. Pero ¿da en rigor la clave al hacer del arte la clave del arte?

¹⁰ Clement Greenberg, «La peinture moderniste», en *Peinture, cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, pág. 33. Artículo de notable penetración, sobre el que volveré más adelante.

Me parece que hay otro camino, otra manera sobre todo de contemplar estas obras, que las descubre, por el contrario, vueltas en verdad hacia el mundo, no ocupadas ya en reflejarse sino en apuntar, con brutalidad, a lo real. Sostengo que este es el caso del cuadro tan «abstracto» de Malevitch, y también de la *Rueda* de Duchamp. Es un decir, por ahora.

(6)

Como yo lo iba captando (y lo esperaba en secreto), se toman dos obras simples de aspecto y he aquí que, rápidamente, de zig en zag, la cosa empieza a complicarse, a enmarañarse y a formar nudos.

Puedo resumir: en lo que concierne a la rueda y a su *ready-made*, un pintor llega en camión al museo trayendo un puro producto industrial, manufacturado, un objeto que no podría ser más material, con su peso de chatarra, el hecho es ese. Y de golpe y porrazo, en un pase mágico tan irónico como subrepticio, viene uno a considerar que, lejos de estar ante una pieza salida directamente de la Manufacture d'armes et cycles de Saint-Etienne,* tiene uno ante sí, muy por el contrario, una obra de arte más que diáfana, de una sofisticación extrema y enteramente aligerada del objeto, un arte *light* con 0% de objeto; que el arte no es en absoluto la rueda, que se fabrica arte sin nada en las manos ni en los bolsillos, sólo unas cuantas frases bien despachadas —una suerte de trabajo de sopladór, como quien dice, de un arte hecho nada más que con la boca.

No habríamos puesto los ojos donde se debía, sobre «el objeto» que se debía. Se lo buscaba con la mirada y quizá había que tender la oreja. Lo cierto es que habíamos entrado con un objeto y ahora resulta que no lo tenemos. Por el momento.

* Uno de los establecimientos industriales más prósperos y tradicionales de Saint-Etienne, ciudad francesa de la región Rhône-Alpes. Fundado en 1894, aún a la fabricación de armas la de máquinas-herramientas. (N. de la T.)

La ironía del limpiador y su *Cuadrado* no cede en nada a la del *ready-made* de rueda evaporada. He aquí que un pintor llega al museo del arte, también él en camión, pero esta vez para mudarle todos los objetos, para desalojarlos, para descargar al arte de todo peso del mundo material en provecho supremo de «la emoción», de la «sensación pura». Kazimir Terminator. Komrad Pintura Limpia. A guisa de arma borradora, de aspiradora de objetos, sólo trae un *Cuadrado* pintado, un poco de pintura esparcida en forma de cuadrado sobre una tela, nada más. Casi nada para ver, un mínimo visible, un mínimo de arte. Y es precisamente aquí donde uno nota que el artista-mudador no paró en verdad, para alcanzar menos de objeto, para alcanzar esa *ascesis*, de producir él mismo un poco de ese lastre vilipendiado; de fabricar, con iguales constancia e inconsciencia aparente, un objeto, simple, básico, de tela y de madera; de añadir, mediante su arte mismo, un objeto a la realidad; un cuadro, por cierto, pero casi como el que sale del comercio expendedor de pinturas. Uno partió en pos de menos de objetos y al llegar se encuentra con más. O algo no anda bien, o hay que convencerse de que no es tan fácil desembarazarse del objeto.

Pregunta al comenzar un cuadro: no representar nada, pintar sin referencia a ningún objeto del mundo, ¿esto lo libera a usted del objeto? La respuesta, en el *finale*, se exhibiría en el cuadro mismo. ¿Es el cuadro mismo?

Ahora, si uno se da cuenta y cruza las dos cuerdas (le llamaríamos a esto: poner o elevar la rueda de bicicleta al cuadrado), la ironía se exalta y nos obsequia una paradoja picante y chispeante porque, en el modo como se resuelve un *quid pro quo* de comedia, todo se presenta al final como si la rueda de bicicleta revelara ser la mejor respuesta para liberar al arte del «lastre del objeto» y, por una feliz recíproca, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* un objeto ideal de *rdm*.¹¹

¹¹ Caso, en suma, ya previsto por Duchamp, sea en la forma de lo que él llamaba «*ready-made recíproco*» (*Reciprocal ready-made*), del que daba como ejemplo «usar un Rembrandt como tabla de planchar», sea como *ready-made ayudado*, en nombre de este comentario de orden general: «como los pomos de pintura utilizados por el artista son productos manufacturados y

(7)

Pero la ironía no hace un final. En todo caso, no uno bueno. Además, no me parece que obra alguna que cuente pueda recibir su consistencia de un efecto irónico o de parodia —como ciertos comentadores dicen a veces de Duchamp, en su honor—. Yo no especulo con ningún segundo grado.

Así pues, no me doy por satisfecho con que pueda concluirse en la presencia «paródica» o «irónica» —y en este sentido «teórica»— de una rueda de bicicleta puesta allí para subrayar cuán poco importa el objeto en arte, y hacerse befa de todas esas obras que se pavonean en las salas de los museos. De igual modo, nada podríamos fundar sobre la hipótesis de un Malevitch desdeñoso de que producía un objeto para liquidar los objetos, o que obraría por irrisión.

De lo que deduzco que estas obras invitan simplemente a dar con ellas algunos pasos más, a aguzar un poco más nuestra vista y sacudir en otros sentidos nuestra «cosa mental» neuronal. Bajo sus aires ingenuos y juguetones, se empeñan en afirmarse como las más tortuosas y ladinas que existen. Hay que seguir. Calidad y firma de las obras que cuentan: dan trabajo.

(8)

Podríamos pensar que al menos nos hemos aproximado un poco a las cosas. Sin embargo una cosa, justamente, se mantiene incierta: las cosas mismas. Quiero decir, esos «objetos» específicos. Lo que es una rueda, esta rueda de bicicleta, o un cuadrado de pintura negra sobre un fondo blanco, este cuadrado de pintura negra sobre este fondo blanco. Salvo uno o dos detalles, relativos, por ejemplo, a lo mal-pintado, en lo esencial me limité a mencionar objetos llamándolos só-

ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de ensamblaje», «A propos des ready-mades» (1961), en Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., págs. 192-3.

lo por su nombre, rueda, cuadrado, tratándolos más como pensamientos que como objetos.

Ahora bien, porque creo en efecto que estas obras constituyen aventuras del pensamiento, me parece muy necesario volver, acercándonos lo más posible, a su «materia» formal.

Lo cual valdría especialmente para el *rdm* de Duchamp. Porque, en nombre del gran alcance «teórico» de sus obras, casi siempre parece suficiente echarles encima una mirada igualmente «teórica». Se actúa en definitiva como si todos estos objetos fueran en sí más o menos indiferentes y en consecuencia más o menos intercambiables, como si todos repitieran una misma «idea mental» en la cual consistirían esencialmente, más o menos.

Lo que llamé cierta «ironía» de Duchamp constituye a veces la única grilla de lectura aplicada a su obra, dirigiendo así el rebajamiento supuesto de los objetos hacia las obras mismas, es decir, a mi juicio, contra ellas.¹² Creyendo sacar una lección de los *rdm*, la de que cualquier objeto podría ser elevado a la dignidad de obra de arte, parece deducirse que cada *rdm* equivaldría, el uno en el otro, a cada uno de los otros. Lo cual pone a la vista una concepción puramente, digamos, «literaria» de estas obras, que mueve a preguntarse qué necesidad tendríamos siquiera de verlas, como si el mero hecho de denominarlas «rueda de bicicleta» o «pala para nieve» las agotara por entero.¹³ Todo esto es perceptible además cuando se califica al *rdm* de categoría (por más que, siguiendo a Duchamp, se descubran varias subcategorías

¹² Quedo así literalmente abrumado cuando descubro, a modo de epitafio a la edición de *Duchamp du signe* de Marcel Duchamp, esta frase del señor J.-H. Lévesque: «Una obra de Duchamp no es exactamente lo que se tiene ante la vista, sino el impulso que ese *signo* da al espíritu de quien lo mira», pág. 5 de la edición de 1994. Como si el objeto «que se tiene ante la vista» no tuviera en sí nada que ver con el «impulso» que él engendra, como si la idea, duchampeana, de que la obra es un signo, hiciera que, pala o peine, fuera exactamente del mismo paño que una palabra o una imagen. Ignoro quién es responsable del lugar que se ha dado a este pensamiento.

¹³ Además es notable que en los libros consagrados a Duchamp los editores no se arruinan visiblemente en gastos de reproducción, casi siempre se conforman con malas fotos en blanco y negro.

forma que piensa

en el interior de esta grande), o bien al mencionarse la importancia del *rdm* en la historia del arte. Se lo considera un genérico único, siendo que hay como cincuenta *rdm*. (En verdad, el propio Duchamp habrá empujado ligeramente la rueda, por decirlo así, hacia esa vía que yo califico de literaria; pero es un poco como con Malevitch: por un lado no hay razón para sustentarse en la idea de que su doctrina brinda todas las claves de su obra, y por el otro todo permite pensar que una obra, como objeto, excede tanto las intenciones que la hicieron nacer como sus comentarios, vengan de donde vengan.)

Tanto como de «literario», este tipo de «lectura» podría ser calificado de «moderno» —con reticencia, porque se menoscaba así una palabra que me gusta—. Me refiero a esa acepción restrictiva y, hay que decirlo, conmovedora por la cual «moderno» no rimaría más que con «mental», que por su parte disonaría gravemente con «materia» y con «cuerpo». (Por cosas así mi amiga más querida piensa que los *rdm* son «intelect-art», y que Duchamp es un artista «cerebral», lo que en boca de una mujer dista mucho de ser un cumplido.)

Voy a sostener, para tranquilizarla, que Duchamp es por el contrario un artista incorporado, de manos engrasadas, materialista, consecuente, y creador de formas.

Godard decía que el cine es «una forma que piensa». Manera elegante de zanjar, de paso, el debate sobre la «forma» y el «fondo». Y destacando al paso de este pasaje que se formula así, con la misma elegancia, que en el arte no es el artista el que piensa, sino el objeto; y que por lo tanto el autor del objeto de arte no es, en efecto, sino un sujeto supuesto a la obra, o sujeto supuesto al pensamiento del objeto.

Pretendo pues, primero, que estas obras son pensamiento material, pensamiento visible y encarnado, y segundo, que esa rueda, esa pala, ese peine, etc., todas esas cosas elegidas en el bazar de la esquina, Duchamp las «creó», sin embargo, como formas-que-piensen. Sépase esto: Marcel Duchamp es

el inventor de la rueda en el siglo XX, de la rueda-que-gira, es decir, de la rueda-que-piensa.

En cuanto a lo primero, no hay por qué tirarse a donde sea: todo pensamiento está hecho de materia — a condición, claro está, de coincidir en lo siguiente, que es un fundamento: que la lengua también es materia. En cuanto a lo segundo, no basta decirlo, habrá que mostrarlo.

Pensar estas obras de cerca reclama ir a ver de cerca esos productos manufacturados, mirarlos frente a nuestras narices. El objeto de serie pone indudablemente en suspenso la singularidad de la obra de arte, y Duchamp puede decir, con lógica, que el *rdm* «no tiene nada de único»;¹⁴ pero la particularidad genérica, en cambio, permanece de un modo absoluto. Y una rueda de bicicleta no es una pala para nieve, no daré el brazo a torcer.

Aquí es donde alcanza su valor lo que yo denomino «la forma» del *rdm*. Ella importa. Porque si esta forma piensa, entonces una rueda de bicicleta y una pala para nieve no piensan igual.

Sugiero, pues, que se deben tomar las obras-del-arte modernas «al pie del objeto», así como a veces se quiere entender mejor tomando las palabras «al pie de la letra». Ir hacia lo literal del objeto, y seguir su litoral.

(9)

Se descamina uno si imagina que el *rdm* carece de objeto o que el objeto estaría en él desintegrado, repudiado, o que sería indiferente. Y también se descaminaría si creyese astuto

¹⁴ Todo *ready-made* realiza, por definición, la subversión del principio del *home-made* y del *hand-made* en las obras de arte, lo que tiene por consecuencia la subversión de la idea de original: una rueda de bicicleta vale por otra rueda de bicicleta; un peine, por otro peine. De ahí que los museos posean diversos «ejemplares» de estos *ready-mades*, que no son por ello «copias».

jugar con las palabras y aventurar que el objeto sería aquí la palabra material que declara: «¡Esto es arte!».

El objeto, aquí, no es eso. El es, digamos, a la vez más sutil y más compacto.

Lo que se debe captar precisamente, para tomar el camino adecuado, es que aquí no se expulsa al objeto, se lo vacía. Y no hay que confundir vaciar un objeto con hacer el vacío en el objeto. No tiene nada que ver. Incluso es todo lo contrario; en fin, hasta más amplia información.

Declarar que un objeto-común-cualquiera «es arte» tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo — de su sustancia. Acto simbólico, introduce algo del vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común-cualquiera. El objeto resultante ya no es ni cualquiera ni común. Vaciamiento de lo real del objeto. ¿En qué se distinguen, en el fondo, el objeto inicial del *rdm* final? Nada más, o casi, que en esto: el *rdm* es el objeto, exactamente el mismo, pero que ya no sirve para nada. Una rueda de bicicleta firmemente atornillada a un banquito, está claro que no llevará muy lejos ni al artista ni a nadie... salvo a un basural público, o al manicomio más cercano, o a un museo.

La diferencia entre la rueda de bicicleta y el *rdm* *Rueda de bicicleta* no depende, como tal, de lo visible. Diré más adelante que, de una manera diferente, Duchamp «muestra» la rueda como inútil. Pero antes quiero subrayar un punto. En la operación del *rdm* —este especialmente—, entre el objeto-común-cualquiera y el objeto *ready-made* se mantienen dos tipos de identidades. Primero, el nombre: una «rueda de bicicleta» se vuelve «Rueda de bicicleta»; al pasarse del común al propio, el nombre permanece pero en un pasaje del genérico al particular: el nombre «Rueda de bicicleta» selecciona una rueda de bicicleta en la serie de las ruedas de bicicletas, eleva lo común a lo más propio posible (como esta selección puede reproducirse indefinidamente y se pueden *ready-made* ruedas de bicicletas a montones; esto demuestra que el nombre propio nunca es perfectamente propio y que pide un complemento; de ahí que a cada *Rueda*

de bicicleta de Duchamp, que no se cansó de hacerlas, se le añadirá por ejemplo una fecha — *Rueda de bicicleta*, 1913; *Rueda de bicicleta*, 1966, etc.). Después, la imagen: la rueda de bicicleta inicial no sufrió ninguna modificación en su aspecto, en su forma, una vez devenida *rdm*. El *rdm* no afecta exactamente al nombre, y tampoco a la imagen. Resta un tercer tipo de identidad; hablaré de «identidad real». Esto es, la que hace que una rueda de bicicleta en una bicicleta sea idéntica a una rueda de bicicleta en otra bicicleta distinta. Ahora bien, es aquí justamente donde se rompe, en el *rdm*, la identidad. Lo que cae es esa identidad real. No sólo esa rueda de bicicleta no es idéntica a ninguna otra rueda de bicicleta en uso, sino que además, inmovilizada en su banquito, ahora es no idéntica a sí misma. En esta distancia de lo no-idéntico a sí reside el misterio del *rdm*.

(10)

El proceso de desidentificación respecto de sí, consustancial al *rdm*, tiene un operador en la firma. Desde el momento en que, como dice Thierry De Duve, «el autor ya no es el fabricante», si la obra sólo es producto del «encuentro entre un artista y un objeto», la firma pasa a ser una «condición» de esta «cita». ¹⁵ Comprar un urinario común-cualquiera y estampar al pie una firma («R. Mutt» — (a)R(t) Mut(e): ¿*art muet?* — * para aquel primer *rdm* expuesto en 1917 con el nombre de *Fountain*), he aquí un acto práctico que se muta en acto artístico: por virtud de un nombre que mancha su reborde blanco como un grueso graffiti, el urinario, de vacía-vejiga que era, se eleva ahora al rango de obra de arte. ¡Y adelante!

Ahora bien, la operación no se agota por completo en una firma que sería puro acto de apropiación, robo, indebido —como poner nuestras iniciales en un libro que nos presta-

¹⁵ Thierry De Duve, *Résonances du ready-made*, op. cit., pág. 23.

* El juego de letras sugiere cierta vecindad de sonido en la pronunciación de R. Mutt y de *art muet*: «arte mudo». (N. de la T.)

1/ nombre
2/ fecha
3/ caída identidad real.

ron hace mucho tiempo—. El solo hecho de atribuir el urinario a un incierto señor «Mutt» es suficiente para desactivar la menor tentación de denunciar aquí un robo calificado de Duchamp. Entonces, ¿la firma no es aquí tan sólo esa «tranquilizadora garantía de la causalidad» «que suprime cualquier equívoco y sienta autoridad», cumpliendo oficio de etiqueta de «autenticidad» (aun si lo hace para trampear constantemente y anularla mediante el uso de un seudónimo)?¹⁶ He aquí otras tantas dimensiones elementales y comúnmente admitidas de la firma, y Thierry De Duve insiste además en señalar que «Duchamp no objetó nunca el valor admitido de la firma».¹⁷

Me parece que Duchamp no sólo juega con la función «admitida» de la firma, sino que hace surgir o desnuda otras dimensiones, menos admitidas por ser menos visibles, y más fundamentales.

Antes de preguntarse si el nombre es propio o si es un seudónimo, antes de plantearse el nombre de autor como máscara, de saber a quién identifica tal o cual nombre, Duchamp, cuando estampa una firma, no importa cuál, sobre un objeto común-cualquiera, transforma este objeto común-cualquiera en obra de arte. Este es el hecho. La cuestión está en cómo se realiza este hecho. ¿Será que de ese modo se ha *autenticado* un objeto que sin embargo no hemos fabricado con nuestras manos? Este aspecto importa, pero lo esencial sigue estando en otra parte.

En primer término, si la firma tiene valor de autenticar la obra, no es aquí ante todo en el sentido histórico o mercantil de una atribución certera (aunque lo sea a un autor de fantasía). Por un mecanismo tan extraño como divertido, puede decirse que la firma autentifica la obra en razón justamente de que desidentifica el objeto. La cosa es simplísima. ¿Qué «significa» explícitamente esa firma estampada, bien visible, con la fecha, sobre el reborde del urinario de *Fountain* (poco importa por ahora el nombre firmado)? ¿Qué de-

¹⁶ *Idem*, págs. 27 y 32.

¹⁷ *Idem*, pág. 27.

claración nos dirige? Para decirlo con exactitud, la siguiente: «Esto no es un meadero». Donde se reconocerá, con más de diez años de antelación, el célebre «esto no es una pipa» de Magritte¹⁸ que, en forma deliberadamente divertida tanto como extraña, reedita aquello de lo que el *rdm* firmado parece discreto y elegante precursor, o condición de posibilidad. «Esto no es una rueda de bicicleta», «Esto no es una pala para nieve», etc. Maravillas de una firma.

Primer efecto, paradójico: la firma, allí donde de ordinario tiene función de identificar lo que es, aquí identifica y autenticifica lo que no es. Y en este mantillo de no-ser del objeto nace la obra de arte.

Si invertimos la cosa, la firma, que certifica lo verdadero, viene a certificar aquí al mismo tiempo que el objeto, aun no siendo «falso», es al menos una ficción de objeto. Condición de la obra de arte. Sin lo cual, uno mea en la *Fountain*.

En segundo lugar, por virtud de una firma, el objeto tiene de pronto un autor. Se dirá entonces que era una tontería poner reparos a la idea de que Duchamp reutilizaba el valor admitido de la firma, porque esto es justamente lo que hace una firma, enlazar una obra a un sujeto, marcar en el objeto, con una rúbrica, la presencia autenticante del autor. Yo digo que esto no es suficiente, que no está aquí la raíz primera. Porque incluso antes de hacer el autor lo que fuere, incluso antes de que la presencia del nombre de un autor produzca el efecto que fuere, de autenticar o de otra cosa, queda establecido un punto en el que está lo importante, la raíz: él hizo suponer, a alguien, por lo tanto, que detrás de la obra hay un sujeto. Esto es todo. Es el fundamento de todo.

Poco importa en este caso y en este momento lo que el sujeto haya hecho o no para esa obra (será problema del historiador o del atribucionista), si tiene talento o no (problema del crítico, estético), si era consciente o no al hacerla (problema

¹⁸ La primera versión es un dibujo de 1926. Aconsejo, por supuesto, el bello comentario de Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

del teórico, en relación por ejemplo con el arte de los locos), si la fabricó con sus manos o si la compró ya hecha en un comercio (aquí, problema del comentador de *rdm* o del perseguidor de imposturas).

Al estampar un nombre cualquiera sobre un objeto cualquiera, Duchamp engrana y pone al descubierto un puro dispositivo lógico fundamental, instantáneo y constitutivo de la obra y del autor.

O sea, para recoger la fórmula de Jean-Claude Milner, que el autor, lo que llaman un autor, es el sujeto-supuesto a una obra.

Fórmula luminosa, el *rdm* de Duchamp la saca a la luz.

Dicho de otra manera, no es suficiente pensar que la obra es el producto de una «cita», así fuese condicionada, entre un artista y un objeto. Porque aparentemente, más bien tendría que haber tres en la cita, el objeto, el artista y el que supone, llamémoslo, para ir rápido, mirador, o espectador.

Pero las cosas no son tan simples. Todos estos términos son problemáticos. En primer lugar, por todas partes se repite que es difícil hablar de un artista en el inicio del *rdm*, porque no ha hecho nada propiamente hablando artístico; se habla de artista porque es lo que consta en la tarjeta de visita, sin más.

Todavía no hemos llegado al fondo del asunto. Porque en último extremo podrían ser sólo dos en la *cita*, pero entonces serían el objeto y el mirador, porque de ese modo el autor, el «artista», aparece sólo como la suposición hecha por el mirador del objeto. El autor interviene como una ficción —el uso de seudónimos de ocasión vendría a subrayarlo—, pero como una ficción necesaria, puesto que es precisamente ella la que hace, de un objeto común-cualquiera, una obra de arte.

Ahora, si un autor es la suposición de que hay un sujeto en una obra, una obra es el producto de la suposición del espectador de que el objeto tiene un autor. Y con esto alcanza (no

dice nada de su calidad, de si es bella o no, de si importa o no, pero con esto alcanza para que haya obra).

Aparece aquí en relieve la elección por Duchamp, como *rdm*, de objetos no solamente comunes-cualesquiera, sino de productos industriales en ejemplares múltiples, objetos de serie. Porque la firma estampada sobre uno de ellos, en comparación con todos los demás objetos idénticos, realiza esto de hacer surgir la suposición de que hay un autor en ese objeto, en ese objeto preciso. Lo cual lo separa radicalmente de lo mismo de la serie, lo vuelve heterogéneo a todos los otros, a todo otro, cuando lo que constituye el sello absoluto del objeto industrial de masa y que lo distingue hasta del objeto igual, pero fabricado artesanalmente, es el hecho de ser absolutamente anónimo, de no tener autor e incluso de no ser posible suponerle uno.

Casi siempre cuesta muchísimo imaginar detrás de la perfección maquinaica del objeto de serie no sólo un autor que lo habría concebido, sino la mano de alguien o simplemente un trabajo físico cualquiera. La propia idea de un «trabajo» detrás de ciertos objetos parece a veces excesiva. Nada más inapresable, en la manufactura, que la huella de una mano. Ni siquiera es que seamos impotentes para imaginarla, sino que ni se nos ocurre. Detrás de este tipo de objeto no habría nadie, sólo una perfecta máquina producida a su vez por otras perfectas máquinas. . . Hasta el punto de que nos asombra descubrir al azar de un documental televisivo al tipo que, arrodillado y sacando la lengua, habrá pasado un tiempo infinito puliendo un espejo absolutamente perfecto, sin ninguna huella justamente, ni de máquina, ni de él — podría decirse que sólo trabaja para borrar toda huella de trabajo, trabaja para borrarse a sí mismo.

Como si la gran industria compartiera con la ciencia moderna el afán de apartar y borrar toda huella de sujeto¹⁹

¹⁹ Además de una confesión personal, este asunto del pulido se esgrimió justamente como argumento contra Brancusi por parte de la administración de aduanas norteamericana, que, en un juicio iniciado por el artista en la década de 1920, pretendía que *Pájaro en vuelo* no era una obra de arte sino que, especialmente el pulido perfecto del metal, sin rastro de la

(aunque sólo sujetos pensantes puedan siquiera pensar en borrar huellas, y en borrar sus propias huellas).

No hay autor en la industria (?). Cabe apuntar que, si el sujeto humano interviene en este campo, lo hace de una única manera posible: el error, la falla y el fiasco. Hay sujeto cuando hay un defecto en el objeto. No hay autor sino en lo que flaquea y pifia. Si el sujeto tiene su lugar en la industria, si la función de autor tiene su función en el objeto de serie, es únicamente como sujeto de un error o como autor de un defecto, lo cual, además, está hoy previsto e integrado por el sistema industrial, que adosa a veces, en forma de numerito anónimo impreso sobre un papelito, la indicación codificada de la «persona» a quien se considera, en el taller, responsable de la caja de castañas confitadas tal como llegó hasta nosotros («En caso de reclamo, se ruega indicar el número siguiente: Controlador n° 00027») — lo que justamente se dejará por completo de lado si la caja está en perfectas condiciones, si hay cabalmente una castaña en cada alvéolo, si están intactas. «Cuchillos que no cortan, hilo que se rompe a cada rato despiertan el recuerdo ingrato de sus fabricantes — dice Marx, y concluye—: el buen producto no hace sentir el trabajo del que extrae sus cualidades útiles».²⁰

Fuera de la anomalía en las castañas confitadas, del cuchillo que no corta, del error, no veo más que otra manera de aparecer para los sujetos: por el defecto integral que nos priva del objeto, por la huelga, por ejemplo. Es increíble cuánto más sensibles somos a los «sujetos» cuanto menos hacen. Y en la industria, cuando ya no hacen nada en absoluto, surge

mano del artista, mostraba a las claras que se trataba de un objeto industrial, sometido en consecuencia a las tasas de importación. Y Brancusi tuvo que demostrar que este pulido había sido efectuado por él enteramente a mano. En otras palabras, la administración de aduanas establecía la ecuación siguiente: no hay huella = no hay autor = no hay arte. En lo cual el pulido industrial en general, por debajo de la necesidad técnica a la que puede responder o de su valor estético, corresponde a un dato de base en materia de producción en tanto borradura de toda huella de sujeto: el pulido como «forclusión» del sujeto, cuestión clínica interesante. . .

²⁰ K. Marx, *Le capital*, Libro I, tercera sección, capítulo VII, parte I, «Production de valeurs d'usage», Pléiade, pág. 734.

hay sujeto sólo si hay un defecto en el objeto.

la sensación de que estos sujetos hacen demasiado: aquí es cuando más presentes están para nosotros, e incluso cuando más peso tienen.

Vale decir, en síntesis, que el «consumidor» no tiene otra relación con el sujeto que como autor de sus disgustos, causa de displaceres, Gran Maestro de Contrariedades.

El objeto hace gozar, el sujeto jode — ley de hierro de la economía de mercado. Y si se le da crédito, conviene entonces traducir el admirable objetivo fijado por los directivos de empresa de «¡cero fallas!», por «¡cero sujetos!».

Parece pues que, para Duchamp, elegir un objeto de *mass production* es convertirlo por un gesto, en el instante mismo de escogerlo, en un objeto que deviene obra, arte potencial, virtual. Una obra de arte en instancia. Que la firma consuma. La obra es el objeto + la marca de un sujeto. Podría pensarse que los *rdm* de Duchamp comparten ciertas preocupaciones de Pirandello, que son objetos «en busca de autor» (la obra de Pirandello data de 1921, no muy lejos de los primeros *rdm*).

La firma arranca al objeto del objeto, arranca al objeto de la serie de sus dobles indefinidos, arranca al objeto del anonimato. Es un índice, un medio para sostener esa suposición fundadora de la obra de arte de que tiene un autor, de que detrás hay un sujeto. Pero puede haber otras clases de índices. La simple extravagancia de una rueda de bicicleta fijada a un banquito de cocina, si no basta para hacer una obra de arte, conduce en todo caso a suscitar esa suposición de que tiene que haber un autor detrás de ese artefacto, un espíritu ligeramente aspirado del botellón, tal vez, pero autor sin embargo de eso, autor, justamente. También es imaginable que esto se produzca sin siquiera agregar un índice — el embeleso experimentado ante la complejidad maravillosa de una flor o de un cristal conduce sin duda a algunos a suponer que tiene que haber un Autor en todo eso. . .

Ahora, si avanzamos más aún en la pregunta por lo que es una obra, en un aspecto conviene deducir igualmente que

firma como índice.

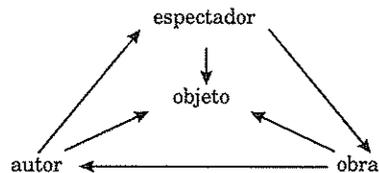
no hay ninguna obra al principio, que la obra es un producto, que por lo tanto al principio tampoco hay espectador. No hay espectador sino con respecto a lo que es una obra, reconocida en cuanto tal, que merece ser «espectada» (¿por qué diablos alguien iba a perder su tiempo contemplando una miserable rueda de bicicleta?); es decir que el espectador mismo es producido por y en la operación que engendra la obra, así como la obra surge en el acto en que el mirador la contempla, etc. La Obra se acopla al Espectador, y viceversa (cuando el Objeto se pone en concordancia con el Consumidor, y recíprocamente).

Por otra parte, si el autor es una ficción, una suposición más bien, el artista, real, es no obstante convocado: ese sujeto, auténtico dios que dispone el azar de un encuentro entre el objeto y el fulano —por medio de una firma, llegado el caso—, que en el ardor del encuentro se van a metamorfosear el uno en obra, el otro en espectador.

(Nota sorprendida. Lo que revela el *rdm* es, con todo, una increíble prepotencia consistente en una increíble proeza, cual reto imposible lanzado al más diestro prestidigitador:

¿cómo hacer arte con un objeto-no-de-arte, un no-artista y un no-espectador, y todo eso sin las manos?)

La idea es entonces que la obra, el artista y el espectador surgen juntos de su puro encuentro. Artista, espectador y obra se descubren el uno al otro y ellos mismos en la misma cita, son en suma tres funciones anudadas cada una a las otras dos y donde no puede quitarse ninguna de las tres sin que las otras dos también se separen. Y las tres están anudadas cada una a cada otra alrededor del objeto, el cuarto en esta partida celebrada en el museo. Son los elementos y productos de una máquina compleja en cuatro tiempos simultáneos, o cuatripódica. Que se podría escribir:



De buena gana llamaría yo «arte» a una relación, esta relación, el complejo solidario y simultáneo de esos cuatro términos, de modo que habría que decir: no hay obra sin autor ni espectador, no hay espectador sin obra ni autor, no hay autor sin espectador ni obra; y estos tres elementos anudados todos entre sí alrededor del objeto, polo central, y entonces tener: no hay obra sin objeto, no hay espectador sin objeto, y tampoco hay autor sin objeto.

(11)

Sería bueno probar esta máquina para ver lo que es capaz de ofrecer o de atrapar en su nasa. Por el momento extraeré una consecuencia general —pero a mis ojos importante— de todo este asunto de obra y autor, de objeto y espectador. De manera concentrada, diré que si la obra de arte debe cumplir esta función que yo planteo como crucial, la de «hacer ver», entonces hace falta un autor, en el sentido que se dijo.

hacer ver : nocer ver

Para poner en marcha el aparato, agregaré simplemente esta obviedad: el solo hecho de hallarse ante una obra de arte y decirse «¿y esto qué es?», implica suponerle a esa obra un sujeto. Es nada más que un detalle, impalpable pero capital: suponer un sujeto es suponer simplemente que alguien nos muestra algo. Que hay alguien que quiere mostrarnos algo.²¹ En un museo está la obra, está el espectador, y además está el autor, es decir, justamente esa suposición de que hay un sujeto, es decir, un querer en esa obra.

Pero ese sujeto, en un museo, ante una obra, consiste enteramente para nosotros en la siguiente pregunta: «¿Qué muestra eso?». En nada más. Para que «eso muestre», hace falta que haya alguien que simplemente quiera mostrar; la mayoría de las veces no sabemos nada de él, ni cómo es, ni

²¹ La cuestión adquiere cierto relieve en el caso del arte bruto; existía en Dubuffet la idea, en un sentido, de que era posible definir la «obra» de arte bruto en función de la ausencia, en su autor, de la menor intención de mostrar.

autor : un querer en la obra 67

dónde vive, ni si le gustan las castañas confitadas, pero no necesitamos saber nada de esa índole. Por otra parte, mirando la obra no sabremos nada de eso salvo, porque la obra está ahí, que él quiere mostrarnos.

Además, poco importa aquí el contenido de la respuesta e importa poco también que la respuesta resida, como he podido decirlo, enteramente en la obra misma. En esa pregunta se postula una cosa, al descuido, casi indeciblemente: que hay alguien que quiere hacerme ver, a mí, espectador, algo. En suma, hay un deseo allí detrás, un deseo enigmático, oscuro, ridículo, presuntuoso, narcisista tal vez, todo lo que se quiera, pero un deseo de mostrarme algo. Esta es la postulación de base.

Para ser aún más explícitos, imaginemos dos situaciones. Tropezan ustedes en un museo con un viejo urinario en el piso. Dicen: «¡Esto es un museo, no un basural!». Ahora, siempre en el museo, tropiezan con un viejo urinario firmado «R. Mutt, 1917» (o advierten el anuncio de la obra en la pared, que viene a ser lo mismo), y entonces dicen: «¿Qué quiere mostrarme ese señor Mutt con su urinario tendido en el piso?».

El tono cambia. Evidentemente ustedes, cuando van al baño del museo, no se preguntan ante exactamente el mismo urinario: «¿Qué quiere decir esto? ¿Qué muestra esto?». Ahí está toda la diferencia.

Toda una diferencia que reside en esa suposición de que hay un sujeto detrás de la obra. Alguien, aquel o aquella, que quiere hacerme ver algo. No una persona sino una suposición, una suerte de sujeto puro que llamaremos sujeto-de-la-obra-de-arte, alguien cuyo único deseo, constante, porfiado, sería hacerles ver y punto. Es lo que se supone.

Dicho de otra manera, cuando me pregunto «¿qué muestra eso?», hago exactamente la misma pregunta que con «¿qué esconde eso?». «¿Qué quiere mostrarme él con su coche despachurrado, qué me esconde con su coche despachurrado, con su montón de piedritas, con su caja blanca, con...?».

Dicho de otra manera, cuando me pregunto por lo que una obra muestra, me pregunto de igual modo por lo que el «autor» quiere mostrarme. ¿Por qué me muestra él eso? Dicho aún en otros términos, cuando estoy ante una obra y me pregunto por lo que eso muestra, me interrogo sobre lo que el Autor quiere de mí, de mí Espectador. ¿Qué quiere él de mí al mostrarme eso?

Así como ante una obra-del-arte moderno estoy involucrado, implicado por y en la obra y, paradoja n° 72, tanto más implicado, involucrado por la obra cuanto que me plantea un enigma, quedándome en definitiva afuera o a distancia; cuando no comprendo lo que ella quiere de mí, en resumen, cuando «no la comprendo» —cuando no comprendo una obra, ella tampoco me *comprende*.

Por otro lado, hay ocasiones en que se responde a esa pregunta sobre «lo que quiere él de mí al mostrarme eso»: por ejemplo cuando, llegado el caso, uno piensa que nos toma el pelo, que se burla de nosotros. Eso es un cachivache, este tipo se nos ríe literalmente en la cara, nos toma de veras por idiotas. Esta no es, sin duda, la única respuesta posible.

Todo eso por culpa de una firma en un meadero.

(12)

Sustraer un objeto a su uso es también una manera de retirarle su significación. En una serie de objetos comunes idénticos, definidos por su uso —¿qué es un urinario? una cosa para mear—, tomar uno de estos objetos y llamarlo «obra de arte» es al mismo tiempo hacerla surgir como un efecto de sentido, inesperado, sorprendente, en ruptura con todas las significaciones comunes, establecidas, de ese objeto. «¿Qué es un urinario? — Una obra de arte — ¡Ah, sí!». De este modo, hacer de una trivial rueda de bicicleta una obra de arte es exhibirla como un sentido inédito, un sentido que rompe con toda significación por cuanto no podría estar más cerca del sinsentido absoluto.

(Al indicar un retorno al objeto como vía de la interpretación sugiero privilegiar, pues, el «sentido», pero en obras que ya se producen ellas mismas como efectos de «sentido», o más bien de sinsentido. En estos casos no se trata nunca sino de ponerse a la escucha del *pas-de-sens** de la obra.)

Los *rdm* de Duchamp dan un sonido baudelaireano, elevan y se elevan como una protesta contra el despotismo de lo útil. El arte como lo que no sirve para nada; el objeto de arte como objeto inútil, salvo para el deseo — habrá que volver sobre ello. A lo cual conviene añadir que el *rdm* es también la obra de arte como aquello que no quiere decir nada. Y que es eso lo que está atiborrado de sentido — hasta el punto de que no se acaba nunca de comentar los *rdm*.

(13)

Objeto despoblado, despojado de su utilidad, no es en absoluto lo mismo que considerarlo inútil para el arte. Incluso es todo lo contrario, porque es altamente «útil» para el arte que el objeto no sirva para nada. Un acto que arranca un objeto del mundo de la esfera de lo útil, lo atiborra de inutilidad, de vacío, para elevarlo a la vista, esto es el arte. Objeto aligerado de lo útil, adquiere así todo su peso, cargado con la pesadez de una pura presencia visible. Util, *only for your eyes*.

Duchamp sostenía además que al principio concibió la *Rueda de bicicleta* como un fuego de chimenea, como algo que se contempla con la mirada perdida, como un objeto de recreo, incierto, casi ausente de sí mismo, y que nuestros pensamientos, a la vez cautivos y vagabundos, vienen a poblar, una devanadera para cavilar en las largas veladas de invierno. Una suerte de estación para miradas.

* Expresión intraducible acuñada por Jacques Lacan, que debe ser entendida con la doble significación del francés *pas*: «no hay sentido» y «paso de sentido». Se alude con ello a la intrínseca falta de fijeza del sentido en lo inconsciente. (N. de la T.)

Más todavía, no sólo Duchamp «inutiliza», en el sentido activo, la rueda de bicicleta al exponerla como una «obra», sino que realiza un gesto, una vuelta más, la de mostrarla como inútil. Esto fijándola a un banquito de cocina con la horquilla hacia abajo. Después de todo, tendríamos derecho a decir, por el momento, que Duchamp habría podido obtener el mismo resultado, y de un modo más acertado quizá, si hubiese elevado su rueda sobre un zócalo neutro, más convencional justamente, sobre un verdadero pequeño pedestal, por ejemplo; una rueda de bicicleta erigida sobre un bloque de granito habría tenido cierta prestancia. Pero él puso un banquito de cocina.

Nunca se habla de este pobre banquito. Lo que pasa es que casi siempre nos limitamos a la rueda, y esto no es caritativo con el banquito. Pero, al detenernos en la rueda, lo que privilegiamos no es tanto el objeto como, a través de ella, la prepotencia simbólica ejercida por Duchamp en el *rdm*; más aún, hay que decirlo, se reduce el *rdm* únicamente a un solo gesto, el gesto simbólico de elevar un objeto-común-cualquiera a la dignidad de obra de arte. Como si el *rdm* no se consumara sino por este mero acto simbólico.

Así, al tratar el banquito con cierto desdén, se pasa por encima o se deja de lado simplemente el hecho de que en esta obra se realiza al mismo tiempo otro acto, un acto material, real, que consiste lisa y llanamente en fijar la rueda a un banquito de cocina. Se dirá que lo mismo da, o bien que este segundo acto ni siquiera es un gesto artístico, un gesto de artista emparentado con un difuso bricolaje: sea como fuere, no merece que nos detengamos en él.

Merece. Actuamos como si el alcance del *rdm* sólo residiera en la «idea» de la rueda. Yo postulo aquí que ese alcance reclamaba la presencia del banquito y en esa forma necesaria, y por lo tanto que el banquito sustenta, junto con la rueda, una parte del sentido de la obra.

En primer lugar, es ingrato ese trabajo suyo que lo mantiene, digamos, en un extraño desequilibrio, conceptualmente hablando. De manera simultánea, al sostener la rueda, él la

«expone», la «muestra», simplemente en el sentido de que la eleva hacia nuestra vista. Pero también, por lo demás, al mismo tiempo él «muestra», exhibe específicamente su inutilidad, y ello presentando ese espectáculo de puro sinsentido que es el empalme íntimo de dos objetos comunes que no tienen la menor relación entre sí. El paso de rosca que los sujeta el uno al otro es un *pas-de-sens*. Cópula improbable de una rueda de bicicleta y un banquito de cocina.

Mantengamos a distancia por un momento las obsesiones sexuales que alentaría el espectáculo de este *pas de deux*, y concentrémonos en el hecho de que, en esta figura coreográfica de sostén de rueda por banquito, el banquito es, en definitiva, doble: están el banquito-zócalo y el banquito-de-cocina. Podríamos decir, en un sentido, que la rueda de bicicleta *ready-made* el banquito-de-cocina como banquito-zócalo, volviéndolo inadecuado para cualquier uso de asiento. Por otro lado, el banquito-zócalo reencuentra aquí un nexo con lo útil, con un objeto común, en la medida en que, apartado de su uso regular de asiento, es empleado sin embargo, y con función de pequeño pedestal —en irrisorio remedo de una estatuilla valiosa expuesta en un museo.

Desde aquí se justificaría también que nos preguntásemos si este *rdm* es reversible, y por qué se lo llama *Rueda de bicicleta* y no *Banquito de cocina*. Porque al final es cierto, se da siempre más valor a lo que está arriba que a lo que está abajo, a lo portado y no a lo que porta, como si se asignase a estas posturas un sentido sagrado. Y asimismo, hay que decirlo, no reservamos valor más que a lo que está arriba, cuando lo que está abajo y porta es despachado a las puras utilidades o a lo sumo (que casi siempre es para peor, como lo prueban los desastres de Gae Aulenti) a una función decorativa; en síntesis, a un valor artístico nulo. Lo bajo es regularmente rebajado.

Otra pregunta. ¿Por qué la obra de Duchamp no podría presentarse en el sentido inverso, en la postura de un banquito de cocina fijado patas arriba a una rueda de bicicleta — posición *a tergo*? Más aún cuando la fijación de la rueda, horquilla hacia abajo, sobre el banquito, invitaría a pensar que la

obra está presentada en el sentido equivocado, al revés, lo de arriba abajo (el banquito en lugar del manubrio), invitando pues a enderezarla, a ponerla al derecho, por lo menos mentalmente.

Nos diríamos: «al fin y al cabo, ¿por qué no? La demostración de la obra, si es que hay demostración, vale tanto en un sentido como en el otro, lo uno equivale a lo otro, y recíprocamente», después de haber admitido, claro está, que el basamento de la obra se habría vuelto entonces de lo más inestable.

Esto no convence. Se podrían comentar largo tiempo las relaciones recíprocas de estos dos objetos que casan lo bajo y lo alto, el movimiento (la rueda) y la inmovilidad (el banquito), el metal y la madera, etc.; sin embargo, persisto en la idea de que una rueda de bicicleta no es lo mismo que un banquito y de que en este *rdm* la rueda importa, formalmente, en cuanto tal. En lo cual, además, si es a la rueda a lo que Duchamp da importancia, este *rdm* escandaloso salva sin embargo las conveniencias del arte y de sus museos, respeta las convenciones que dan privilegio al objeto de arriba, al objeto portado que, más cerca de los ojos, llama su atención, y no a aquello que lo sostiene — de ahí el desolador y deplorable descuido que padece el banquito, sobre el cual sólo nuestros pies tienen servidumbre de vistas.*

Desolador, y sin embargo. Como de cualquier zócalo, podemos pretender que el banquito no hace más que sostener algo, pero también que lo eleva —además, una de las funciones del banquito de cocina es servir para alcanzar las alturas acarameladas y paradisíacas de las alacenas—. Entre sostener y elevar, el matiz puede parecer tirado de los pelos. Sin embargo, adquiere un relieve especial por el hecho de que lo elevado por el banquito es una rueda de bicicleta a la altura de una obra de arte. Con ello, el banquito de cocina revestiría él mismo de pronto los esplendores de la sublimación. *Rdm* fechado en 1913 (lo que dejaba a Duchamp toda

* En el original: *vue imprenable*. Locución por la que se indica que una vista desde un punto en un lugar edificado no puede ser obstruida por nuevas construcciones. (*N. de la T.*)

la libertad de leer a Freud sobre el tema), no me parecería mal que se lo hubiese concebido también para poder presentarlo como el caso del banquito sublime. Un vulgar banquito de cocina (agente de las pulsiones más bajas, orales cuando es «de cocina», y hasta sexuales en usos ancilares descarriados) que se muta ante nuestra vista en banquito sublime. Y después tendríamos también otra bonita metáfora a nuestra disposición: la sublimación es el banquito del objeto.

De todo esto se puede decir, por cierto, que son cuestiones planteadas por Duchamp, pero como figura de estilo, porque para cada cual va de suyo que las suscita el *rdm* mismo, el objeto físico tal como se presenta, tal como se presenta y como se lo ve — ya, simplemente, si uno se limitara a meditar sobre la rueda de bicicleta y si no describiera *esta* rueda de bicicleta, no sabría nada de la existencia del banquito y de las preguntas que suscita.

Cuestiones delicadas planteadas por un banquito —dicho así, suena raro—. Pero esto hace también que tales cuestiones hayan fructificado, surgidas con esa radicalidad, ese rigor, esa precisión, esa simplicidad, esa economía de medios y, a pesar de la aparente rusticidad de la obra, ese espíritu y esa elegancia notables. Fueron escuchadas y trabajaron el arte del siglo — empezando, se sabe, en materia de zócalos por ejemplo, por Brancusi.²² *Exit* al banquito, regreso a la rueda.

(14)

Objetos que hacen preguntas. Bien mirado, en el registro del enigma de las obras-del-arte modernas, la rueda de bicicleta encaramada sobre su banquito de cocina tiene francamente algo de una esfinge, un verdadero aire de familia — la Esfinge del Bazar del Hôtel de Ville.* Esfinge moderna de lo

²² No nos sorprenderá que Duchamp se haya embarcado decididamente con él en el juicio que mencioné en la nota 19.

* Frente al Hôtel de Ville, sede del Ayuntamiento de París, casi en el centro geográfico de la ciudad, se alza en efecto un gran bazar célebre por la

Moderno —dirigiendo en silencio su pregunta a los Edipos de paso, los visitantes de museos—. No esta vez «¿quién soy?», sino «¿qué soy?». Pregunta no ya sobre el sujeto, sino sobre el objeto. Quiere decir, como la Esfinge ansiosa, que ella vuelve a poner secretamente todo su ser en manos del interrogado: «¿Qué soy? ¿Una rueda de bicicleta o una obra de arte?». Una rueda de bicicleta que plantea la pregunta de lo que es un objeto. Por lo cual, el enigma manifiesto de esta obra es en cierto sentido el enigma de todas las obras-del-arte modernas. Su pregunta desconcertó y desorientó a todo el siglo.

Decir que esta rueda de bicicleta es la Esfinge del arte moderno podría mover a decir que ella es para el arte del siglo lo que la histeria fue para Freud y el psicoanálisis, el misterio original e inextinguible de donde uno y otro extrajeron el secreto y el motor de su práctica. *La Rueda de bicicleta*, Anna O. o Dora del Arte moderno.²³

(15)

Formularé la idea, simple. Si el *rdm* consiste en introducir vacío en el objeto, la rueda de bicicleta es una figura casi perfecta de ese vacío.

¿Qué es una rueda de bicicleta sino un gran agujero con un poco de materia alrededor (lo menos posible de materia, además, para la levedad)? O una sospecha de materia con un gran vacío en el medio (los rayos quieren ser lo más discretos posible, comer lo menos de vacío posible, siempre por necesidades de peso y sin duda también de roce en el aire). La rueda ideal sería un vacío redondo (para rodar), duro (para soportar el peso) y sin embargo flexible (para la sus-

variedad de artículos que ofrece y por lo ventajoso de sus precios. (*N. de la T.*)

²³ Tengo la impresión de encontrar aquí la estructura del enigma que advertí en la historia de la histeria. Cf. mi *Le maître et l'hystérique*, Seuil/Navarin, 1982.

pensión); en suma, la rueda de bicicleta ideal sería. . . una rueda de bicicleta.

Demos vuelta el razonamiento. Imaginemos, tontamente, que entramos al Bazar del Hôtel de Ville en busca de un objeto cualquiera que «representaría» mejor que ninguna otra cosa, pero sin imagen, sin metáfora y sin símbolo, el Vacío. ¿Cuál se prestaría de un modo más adecuado que una rueda de bicicleta bien tonta?

Concluyo que la rueda de bicicleta es un objeto isomórfico a la operación que la constituye como *rdm*; un objeto cuya forma muestra el vaciamiento que expone su ser de objeto.

(16)

Ahora, en vez de decir que una rueda de bicicleta es un gran agujero, podríamos verla como un ojo. Un ojo también es un agujero con un poco de materia alrededor. La esencia del ojo es el agujero — la pupila. Para ver, hace falta un agujero. Una parte esencial, fundadora de la historia de la óptica moderna, se dedicó a averiguar cómo se formaban las imágenes en el ojo. Para dar una respuesta, Kepler, siguiendo en este punto una observación de Leonardo —luminosa, pero malinterpretada por él mismo—, situó el problema en coordenadas estrictas: de qué modo los rayos luminosos pasan cruzándose por una hendidura, que es la pupila. Se dirá entonces que, con Kepler, la óptica científica moderna se funda en una física del agujero.

(17)

Avancemos. Nueva vuelta de rueda que agrega una complejidad, un nudo a ese objeto supuestamente llano y desprovisto de malicia.

Sea el hecho de que Duchamp presenta cabalmente una rueda de bicicleta, pero *straight*, bruta, desnuda, es decir,

despojada de su neumático, de su goma o, para ser más exactos, de su cámara de aire (el neumático jamás es otra cosa que una protección y, por lógica, tiende a reducirse lo más posible a la cámara de aire). Aparte de que su ausencia vuelve ostensible la incapacidad de la rueda para el menor empleo, clamorosa su inutilidad, la cámara de aire es una figura notable (anotada por los matemáticos bajo el nombre de toro): una morcilla llena de vacío y, por cerrarse en corona, centrada por un agujero y alrededor de un agujero. Vacío por todas partes, adentro, alrededor, en el medio, etc. Duchamp presenta pues una rueda, ya llena de vacío, vacía del vacío de la cámara de aire (que también podría llamarse cámara de vacío). Duchamp vacía el vacío. Lo cual exige plena atención.

Sobre el hecho, por ejemplo, de que al fin y al cabo una rueda de bicicleta jamás es otra cosa que el soporte de la cámara de aire. Así pues, este *rdm* estaría formado por un soporte, la rueda, colocado sobre un soporte, el banquito. Lo que conduciría a lo siguiente: que el objeto, el verdadero objeto, el que en principio aparece arriba, esto es, el objeto de arte, elevado a las miradas por el soporte, es la cámara de aire. Que no hay. Que falta. Resta solamente un lugar, la cavidad de la rueda, el alojamiento hueco destinado a recibir la cámara de aire. Un lugar vacío, lleno de vacío. Lugar de una falta. Una ausencia que se nos pone ante la vista. El corazón de la obra está allí, ante nuestra vista.

Como si el propósito de la obra-del-arte fuese mostrar esto que no se puede ver.

Si puede decirse que el *rdm* de Duchamp llamado *Rueda de bicicleta* expone una rueda de bicicleta, la obra-del-arte llamada *Rueda de bicicleta* expone, en cambio, un vacío. La rueda de bicicleta es un zócalo agujereado de exposición de vacío.

¿Por qué no ir más allá y considerar la *Rueda de bicicleta* y todos los *rdm* que vinieron después como, por definición, objetos «sin»?

Obras Sin. ¿Rueda de bicicleta *sin* neumático, pero también pala para nieve *sin* nieve, escurrebotellas *sin* botellas, peine *sin* cabellos. . .? En cuanto al *Escurrebotellas* o *Escurrebotellas* [Hérison ou Sèche-bouteilles]* (primera versión, de 1914), aparte de que parece apelar al sentido argótico del verbo «sécher» que significa eliminar, o matar, hay incluso algo de obnubilante en su aspecto de candelabro de ramas múltiples desesperadamente secas y vacías: cuando se lo observa, ¿cómo rechazar la idea de que, sin botellas, no arde en él sino su falta, no enarbola primero sino su ausencia? *Zarza ardiente de la Ausencia*. En la punta de esas clavijas de metal desnudo lo que se desnuda es la Ausencia, puesta en carne viva. Con toda la fuerza suplicante de sus muñones patéticamente erguidos hacia el cielo, expone sin pudor su ser como «ser sin» y, a la vez, exhibe la ausencia de esa preciosa botella hacia la cual todo su ser parece tendido.²⁴ Capricho de la naturaleza, el escurrebotellas desea la botella, así es.

Todos los *rdm* son objetos que se complementan con otros objetos, que faltan de manera visible.

Estos *rdm* son Objetos Solteros. O todos casados con Ausencia – esto daría, creo, un perfecto asiento al título paradójico del Gran Cristal, *La novia desnudada por sus solteros, inclusive*, porque si nos preguntamos cómo se puede es-

* El término francés *hérison* es pluridesignativo. Entre sus empleos, destacamos aquí los que menciona el autor: el que hemos llamado «escure-botellas» (*sèche-bouteilles*: varilla provista de clavijas en las que se colocan botellas para que goteen y se sequen) y el del mamífero insectívoro cubierto parcialmente de púas llamado «erizo». (*N. de la T.*)

²⁴ No comentaré aquí la complicación extra de que, si el *ready-made* exhibe la ausencia de objeto, el objeto botella cuya ausencia se exhibe aquí no es, en su estructura, un objeto cualquiera, sino que también él responde a una definición del tipo: es vacío con un poco de materia alrededor – y que, por lo tanto, lo que uno ensarta sobre los dardos erectos del escurrebotellas son agujeros. . . Podría acusarse de ver vacío por todas partes, y otro tanto de ver machos por todas partes.

tar casado y ser al mismo tiempo soltero, una respuesta posible es: un soltero es un tipo casado con la ausencia de mujer. No pega nada mal con el soltero al que llaman recalitrante. De ese modo, el escurrebotellas sin botellas o la rueda de bicicleta sin neumático están vaciados, sin duda, en el metal, tal y como los solteros recalitrantes, ¿no? *La Ausencia desnudada por sus solteros, inclusive*, podría ser el título exacto de la *Rueda de bicicleta*, del *Escurrebotellas* y de todos los otros *rdm*.

Ser todos «seres sin», solteros, casados con Ausencia, esto evidentemente unifica, uniforma incluso los *rdm* e impulsa a ver en cada uno la repetición repetitiva de los otros y siempre de la misma cosa. Salvo que, si todos los solteros tienen a Ausencia por compañera, ninguno está casado con la misma. La repetición no es repetitiva. Quiero decir que si los objetos *rdm* son todos diferentes, es porque el objeto que les falta es diferente cada vez. De aquí concluyo en primer lugar que lo que da estatuto, valor y especificidad a cada *rdm* es tanto el objeto específico que él mismo es, como el objeto que le falta específicamente y que lo complementa virtualmente y, en segundo lugar, que por lo tanto se pueden asir los *rdm* por la punta de lo que les falta específica y visiblemente, y establecer así su catálogo razonado según la clasificación de una disciplina nueva que yo propondría llamar entomología objetal negativa:

[extraído del *Catálogo razonado de ready-mades según la clasificación de entomología objetal negativa*]

[. . .]

(7) *Falta de neumático*, 1964 [original 1913, perdido], rueda de bicicleta, diámetro 64,8 cm, fijada a banquito de cocina, acero y madera, altura 60,2 cm, colección privada, Milán.

[. . .]

(12) *Falta de botella*, 1964 [original 1914, perdido], escurrebotellas de hierro galvanizado, Philadelphia Museum of Art.

entomología objetal negativa

[. . .]

(25) *Falta de nieve*, 1964 [original 1915, perdido], pala para nieve, madera y hierro galvanizado, 121,3 cm, Philadelphia Museum of Art, colección Louise y Walter Arensberg.

[. . .]

(33) *Falta de sombrero y falta de pie*, 1964 [original 1917, perdido], percha para sombreros sin pie, de madera, colgada del techo, 23,5 cm x 14 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, París.

[. . .]

(42) *Falta de olor*, 1921, frasco de perfume con etiqueta donde consta el nombre de «Belle Haleine, Eau de Voilette» en caja oval, colección privada, París.

[. . .]

Para cerrar este punto, me detendré por un momento en *Fountain*,²⁵ el más célebre de los *rdm* y ya mencionado. Siguiendo a los precedentes, podríamos llamar a este urinario *Falta de orina*. Pero basta apuntar que ya el título de la obra, *Fountain*, designa no tanto el objeto mismo, un urinario, que está ahí, sino, por un desplazamiento tan metonímico como humorístico, su complemento de urinario que es el chorro líquido, fuente de orina, que no está, por supuesto. Recipiente vacío pidiendo la limosna de una fuente generosa – podría ser un título posible.

Desde luego, el hecho de que el urinario de *Fountain* se presente a todo lo largo y no de pie, vertical (como aparece de costumbre en los sitios habituales), muestra visiblemente la evacuación del uso del objeto urinario como urna para orina, recipiente de evacuación. Pero muestra también, visiblemente, expone que un urinario es nada más que un reci-

²⁵ En 1918, Duchamp dirigió la obra a la Society of Independent Artists de Nueva York (para que fuera expuesta en su Salón) bajo el título *Le Bouddha de la salle de bain*. Cf. Apollinaire, «Le cas de Richard Mutt», en *Marcel Duchamp*, 1910-1918, París: L'Echoppe, 1994, pág. 21.

piente, sólo vacío, un agujero con algo de materia alrededor. Un agujero que sólo tiene valor por cuanto se mea en él. Es decir que el vacío (del urinario) se expone aquí como lleno de la ausencia (de orina). Lugar de solturas, vaso de ausencia. Recipiente de la ausencia – esta es la materia que corre por todas las tuberías de estas obras.

Nos veríamos llevados a lo siguiente: que estas obras, estos objetos que recogen la ausencia del objeto que los completa, son en definitiva, y bien mirado todo, moldes, moldes negativos por los que corre la falta, que deviene así la forma «positiva», el objeto moldeado.²⁶ De ahí la idea que cobra forma de considerar *Fountain* como una primera versión, al menos como un antecedente lógico de la *Hoja de parra hembra* [1950] (moldeado de un sexo femenino, lo que reproduce un vaciado en relieve montañoso, el positivo erecto de una rajadura).

Por supuesto, es un pene, tipo *Objeto-Dardo* [1951], el que viene primero a la cabeza como el complemento ausente, natural, de la *Fountain*. Sin embargo, no me parece una extravagancia preguntarse si la puesta del urinario a lo largo, en horizontal, además o diferentemente de manifestarlo indisponible para su uso corriente y masculino, no lo propondría más bien para un empleo femenino. ¿Lo feminiza ese tendido horizontal y de espaldas del objeto? Lo cual volvería a sumirnos en ese abismo de perplejidad al que nos arroja la *Hoja de parra hembra* al presentar lo que es el sello de una falta.²⁷

De ahí a sostener que en este caso ningún objeto es jamás sino el sello positivo de una falta de objeto, no hay mucha

²⁶ Se sabe que el original de *Fountain*, de 1917, es de porcelana. Pero, rasgo interesante al máximo, el ejemplar del Musée National d'Art Moderne de París sería un moldeado, y pintado. Esto debería dejar pensativo a cualquier comentador del concepto de *ready-made* de Duchamp; por mi parte, veo en este moldeado una prueba posible — que tendrá que ser fundada — de algo que aquí es sólo una intuición: que *Fountain* es el precursor de la *Hoja de parra hembra*.

²⁷ Se comprende el lugar central, emblemático, que dieron a esta obra y a su molde Didier Semin y Georges Didi-Huberman en su bella exposición *L'Empreinte*, Centre Georges-Pompidou, primavera de 1997.

distancia; de ahí a sostener que en este caso todo objeto es siempre, para tomar la expresión de Michael Fried, «relativo a» la ausencia de objeto, hay todavía menos distancia, porque eso es lo que yo me obstino en sostener desde hace un rato.

Ahora, el urinario se llena también de otra cosa, aparte de ausencia. Porque si el urinario sólo vale porque se mea en él, desde aquí podemos notar que se aplica a la perfección a *Fountain* una variante de la fórmula duchampeana «el que hace el cuadro es el mirador», esto es, «el que hace el urinario es el meador», como se ve en el hecho de que podemos transformar, a veces con serio menoscabo para las señoras, cualquier florero de circunstancia en urinario, con un simple chorro – principio que se aplicó también a la *Fountain* de Duchamp misma, que alguien, no hace mucho, en una *performance* de un gusto perfecto, juzgó correcto, con un chorro avaro y odioso, devolver un día a su uso de origen antes de hacerla trizas a martillazos. Regreso estrepitoso al valor de uso del urinario.

Pero, puesto que ese urinario, esa *Fountain* presentada a lo largo no está ahí, en el museo, para la vejiga sino para el ojo, entonces, primeramente, mear y mirar se ponen en ecuación, de modo que uno llenaría la *Fountain* con miradas echadas como se llena un urinario con chorros de orina y, en segundo lugar, si el meador hace el urinario, es el mirador de urinario el que hace la *Fountain*. Se sostiene todavía esta vez el valor de uso, pero de la obra de arte. Si debe concluirse que uno va al museo para hacer mear el ojo —vomitar la pupila, llamémoslo «echar una mirada»—, la conclusión es buena y me gusta.

(19)

Resulta muy bonito, pero ausencia, falta, agujero, vacío y Cía., todo suena un poco retorcido y melindroso. ¿Todo el valor de una simple rueda de bicicleta o de un urinario otorgado al Vacío, para hacer zen de buen tono? ¿Para casar por

sorprender el arte moderno con la pintura china? ¿En qué nos benefician estas historias? ¿Qué es el vacío para nosotros, simples espectadores?

¿Qué, si no el puro recipiente de nuestro interés de espectadores justamente, destinados a recibir, a llenarnos de lo que podríamos llamar nuestro deseo-de-ver?

En este punto alcanza toda su dimensión la necesidad aquí de un objeto, y de que ese vacío del objeto pueda interpretarse, especialmente en la rueda de bicicleta, como un nada-para-ver, dar a ver lo menos posible. La trivialidad del objeto pasa a ser aquí el alma de la obra. Porque es muy simple: desde el momento en que un objeto se expone, cuanto menos hay para ver, más deseo-de-ver hay – ley de óptica deseante que podríamos remontar a la Antigüedad bajo el nombre de Ley de Zeuxis y Parrasio.²⁸ El deseo-de-ver sería el correlato, el complemento exacto de la falta-para-ver del objeto. Como la llave le va al agujero de la cerradura – o al ojo, por supuesto, lo cual no escapó al de Duchamp, el autor de *Dado que*, como tampoco la carga sexual de eso dado, pero no tanto.²⁹ Bromeando, se diría que el objeto vacío es un *réservoir*.* Y el que lo llena es, por lo tanto, el deseo del sujeto.

Otra manera más, bajo otra cara, de reencontrar la fórmula «el que hace el cuadro es el mirador».

Quizá con esta rueda se expone aquí la esencia de todo objeto. En el mercado del deseo, ¿será todo objeto un agujero con un poco de materia alrededor?

²⁸ Conocemos por Plinio el Antiguo la célebre anécdota de Zeuxis, pintor a quien inquietaba la obra realizada por su rival Parrasio y que, habiéndose aproximado al cuadro, reclamó que le quitasen el velo que lo cubría para poder admirarlo; a lo que Parrasio respondió simplemente, pero sin duda con aire de triunfo contenido, que ese velo era el cuadro pintado por él. Cf. *Histoire naturelle XXXV, La Peinture*, Les Belles-Lettres, 1997.

²⁹ En el Museum of Art de Philadelphia. Dispositivo donde se ve sumariamente una puerta con un agujero y detrás una mujer en cueros.

* Juego de palabras intraducible. Sin el guión, el término corresponde al castellano «reservorio, depósito». Con el guión, se destaca *voir*, «ver». (*N. de la T.*)

Los *rdm* como lo que hace ver la falta esencial que habita y sostiene a todo objeto.

La rueda, como el banquito, es una respuesta en forma de objeto, una respuesta plástica, visible. Un objeto que muestra, silenciosa, enigmáticamente lo que es un objeto. Un objeto que causa – nuestro asombro, nuestras preguntas, nuestras reflexiones, etc. Y un objeto que conversa – y da, silenciosa, enigmáticamente las respuestas a nuestras preguntas, a nuestras reflexiones, etc., sobre lo que es un objeto.

Un objeto que sería un formulador de respuestas.

mercado

(20)

Otra respuesta. Ya que estábamos en el capítulo económico, en el mercado del deseo, conviene señalar que, aparte del valor de uso, en la operación del *rdm* se vacía también el valor de cambio del objeto. ¿Qué vale en este aspecto la *Rueda de bicicleta*? Nada en todo caso que pueda medirse por el precio de una rueda-de-bicicleta-común-cualquiera. Si dejamos de lado lo que tiende a hacer del arte un mercado como cualquier otro, el precio del objeto es el precio del deseo. El valor de cambio de semejante objeto *rdm* es también un hueco, un vacío que sólo se llena con el deseo dirigido a este objeto-del-arte, deseo que se encarnará perfectamente en ese objeto rectangular llamado «cheque» y cubierto por series de números más o menos largas. Que esta muy sutil y desencarnada «economía del mercado del deseo» coincida de manera bien concreta con las redes contantes y sonantes de lo que llaman mercado del arte: esto es sin duda lo que Duchamp habrá sacado también a la luz.

Gran Vacío. Así podríamos llamar a este *rdm*.

(21)

Extrañamente, un objeto se eleva al arte gracias al vacío. Gracias al vacío adquiere un valor. Cosa más insólita aún si se mira bien, por cuanto el *rdm* define así un proceso de producción del objeto-del-arte que coincide punto por punto con el de un desecho. Objeto vaciado de toda utilidad y de todo valor de cambio, esto describe tanto tal o cual escultura de Picasso como una cacerola agujereada tirada al cesto de la basura. Además, en líneas generales, la primera será fabricada con la segunda. El objeto-del-valor-más-grande y el objeto-ya-sin-valor van en un mismo barco – atados por el vacío.³⁰

Considerar como definición *aérea* que el objeto de arte es lo que no sirve para nada, no significa «olvidar» que esa misma es la definición del desecho. Señalemos entonces que, por lo que a él respecta, el arte de este siglo no lo habrá olvidado, y no paró de recordarlo.

Sobre este punto, entre arte y desecho no nos contentará decir que la diferencia saltaría sin embargo a la vista, invocando por ejemplo la belleza; justamente porque Duchamp puso un mañoso esmero para que sus objetos *rdm* no saltaran en este aspecto de ninguna manera a la vista. En cuanto a tomar las cosas por la empuñadura del deseo, que consistiría en decir que el objeto de arte suscita el deseo cuando el desecho se caracterizaría en cambio por haber agotado todo atractivo, sin apelar para ello a Freud ni al prestigio de la mierda, la mera existencia de los mercados de pulgas da fe de que este rasgo no es apenas discriminante, ya que este tipo de mercado se funda, por lo menos en parte, para los chamarileros o los Picasso de mano hábil, en la circunstancia de que un desecho siempre puede suscitar el deseo, y de que ni siquiera tiene otra sustancia que estas ganas de que

³⁰ Para el propio Picasso, además, objeto-del-valor-más-grande y objeto-ya-sin-valor aparecen también unidos en aquello que hace estrictamente de la obra de arte un objeto-de-pensamiento, como le escribió a Françoise Villot: «El objeto más cotidiano es una nave, un vehículo de mi pensamiento. Lo que la parábola era para Cristo».

un transeúnte pueda llevarlo, al azar de su deambulación. El se agacha para recogerlo, pero su elección reanima el objeto para la existencia.

Este gesto, justamente, muchos artistas lo repitieron fabricando obras con cualquier cosa. Este simple gesto es una toma de posición, y confirma que la verdadera cuestión es que la ambigüedad entre la obra y el desecho no puede ser eliminada, que es fundamental, consustancial al objeto-del-arte. Cuestión lanzada por Duchamp en las ruedas del arte, los artistas la tomaron como una cuestión fecunda.

El equívoco de la fórmula «vaciar el objeto» que utilicé antes, cambia ahora por completo de aspecto. Tironeada en apariencia entre el sentido de arrojar el objeto y el de hacer el vacío en su interior, aquí se revela que estos sentidos ajenos y divergentes se anudan estrechamente entre sí como el anverso y el reverso del objeto. El equívoco es, como tal, la verdad.

Se aprecia cuánta duda sobre la cuestión del objeto genera esto – la rueda de bicicleta sería su figura giratoria, por decirlo así. Imaginemos que estamos en 1912, unos meses antes del primer *rdm*, y que en medio de una vidriera del mercado de pulgas damos con una rueda de bicicleta atornillada a un banquito de cocina; muchas cosas son posibles, pero no hay ninguna posibilidad de que el corazón no se ponga a palpar con la certeza de haberle echado mano al tema del siglo y a una de las obras más perturbadoras de la historia del arte de este tiempo.

En Duchamp hay algo de estafador, pero por suerte también algo de asesino. Un matador de cosas en serie. En el *rdm*, el objeto es vaciado, desvitalizado, pero no por ello rebajado. Elevado, por el contrario. Al rango de arte. El asesino deviene salvador. Arte mediante un acto que desvitaliza el objeto, lo revitaliza de inmediato, al mismo tiempo. Porque vaciarlo es abrirlo al deseo potencial. El vacío es la vida.

Acto artístico. Se podría desviar el término hacia el de «operación», que tiene la virtud de sumar a sus diversos sen-

tidos, lógico, estratégico, etc., un sentido quirúrgico – corporal e incisivo. El propio Duchamp señaló este color quirúrgico del *rdm* al decir que operaba una «anestesia» del objeto. Lo que dice al mismo tiempo que el arte no hace daño a las cosas. Lo cual es bueno.

Ya mencioné dos maneras de fabricar arte, evocadas por Freud: *per via di porre*, agregando, como la pintura, o *per via di levare*, sacando, al contrario, como la escultura. Duchamp inaugura una vía nueva, *per via di vuotare*, introduciendo vacío.

Allí donde la creación se entendía desde el inicio de los tiempos en el sentido de la producción de un más, de un de-más, de un objeto recién nacido traído al mundo, he aquí un artista que se dedica a producir lo de-menos. Creador de vacío, curioso oficio (donde se hablaría de *vacuum-cleaner* del arte – la aspiradora inglesa hace la limpieza mediante el vacío).

(Viene de la primera solapa.)

Los «monumentos invisibles» del escultor alemán Jochen Gerz, erigidos por encargo de poblaciones víctimas de las guerras y en los que «no hay, propiamente hablando, nada para ver», representan «la culminación de la desgarradura imaginaria» característica de la obra-del-arte moderna. Lo propio de este trabajo «invisible» de Gerz consiste justamente en «hacer surgir *en lo visible* lo que allí falta, en exhibir la ausencia de los cuerpos y los agujeros de memoria que vuelven a tensar ese espacio perceptible que llamamos nuestra realidad». Arte, pues, «que hace ver lo real».

Por último, *Shoah*, estremecedor filme de Claude Lanzmann sobre los campos de concentración nazis, «mirada frontal sobre el Objeto del siglo XX», es la última y definitiva etapa con la que el libro de Wajcman culmina su andadura por los ejes centrales, no sólo del arte de esa centuria, sino del acontecimiento que la marcó con su sello de horror. Obra sobre la Ausencia como tal, *Shoah* «consume toda la potencia del arte, de la obra moderna del arte». De las cámaras de gas, fábricas industriales de muerte, surgió el objeto impensable: la Ausencia como un objeto, el único, el verdadero, el objeto real, el Objeto del siglo. El filme sólo muestra a los testigos, «únicos lugares de la memoria», y al hacer ver lo invisible del exterminio, pone al descubierto que el acto del arte, hacer ver, llama al espectador al pasaje al acto de mirar: mirando *Shoah*, él es testigo a su vez de «lo que no se puede ver y lo que no se quiso ver, sobre lo que el mundo entero mantuvo los ojos cerrados». «*Shoah* constituye la primera visión a la vez de conjunto y de cerca de la máquina de producir ausencia».

El siglo inaugurado necesariamente por una Ciencia del Olvido creada por Freud, culmina en *Shoah* con una obra-del-arte que hace acto de Memoria.