

# 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».

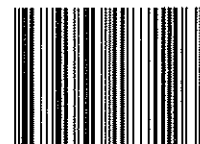
«Una ética cuya regla universal y única se formularía con acentos wittgensteinianos: "Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo"».

«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

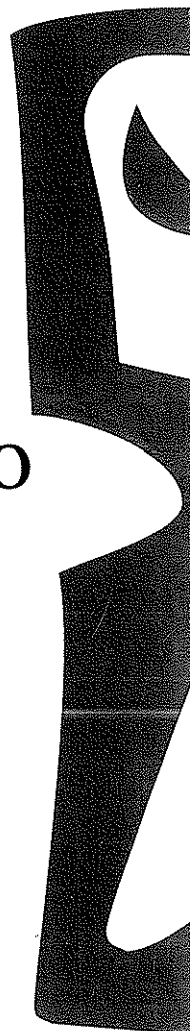
Amorrortu/editores



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 Gravés*

(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.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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». Invencción 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,<sup>1</sup> y primer cuadrado de Malevitch, en 1915<sup>2</sup> (y primer objeto «suprematista»). **Sitúo estas obras como epígrafe del siglo.**

<sup>1</sup> 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 broken arm*. La designación de la *Rueda de bicicleta* como *ready-made* será, pues, retrospectiva.

<sup>2</sup> *Cuadrángulo*, óleo sobre tela, galería Tretiakov, 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.<sup>3</sup> «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 comentaristas pudieron verla. Lo cual explica esa variedad. Así, para J.-C. Marcadé este cuadro mide 79x79; en el catálogo de la exposición de Ленинград 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.

<sup>3</sup> 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 apesado 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”». <sup>4</sup> 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.

<sup>4</sup> *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».** <sup>5</sup> **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.

<sup>5</sup> 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 suene mucho a Verdurin.\* O se demuestra que Alain Roger desvaría cuando pretende que la pintura «inventó» el paisaje<sup>6</sup> 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.)

☐ <sup>6</sup> 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».<sup>7</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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».<sup>5</sup>

La *Rueda* parece, por otra parte, algo más que simple testigo de un repudio del objeto: ella sería *el* Testigo — el Mártir. Esta obra exponería 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,<sup>6</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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». <sup>7</sup> 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.

<sup>7</sup> 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».<sup>8</sup> 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-

<sup>8</sup> 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».<sup>9</sup>

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

<sup>9</sup> 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».<sup>10</sup> 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?

<sup>10</sup> 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*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> Todo esto es perceptible además cuando se califica al *rdm* de categoría (por más que, siguiendo a Duchamp, se descubran varias subcategorías

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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»;<sup>14</sup> 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

<sup>14</sup> 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». <sup>15</sup> 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-

<sup>15</sup> 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)?<sup>16</sup> 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».<sup>17</sup>

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-

<sup>16</sup> *Idem*, págs. 27 y 32.

<sup>17</sup> *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 Magritte<sup>18</sup> 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 autentifica 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

<sup>18</sup> 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 sujeto<sup>19</sup>

<sup>19</sup> 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».<sup>20</sup>

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. . .

<sup>20</sup> 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.

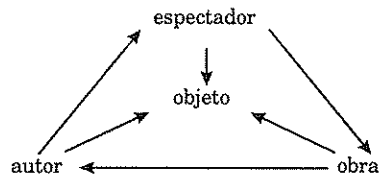
no hay ninguna obra al principio, que la obra es un producto, que por lo tanto al principio tampoco hay espectador. No hay espectador sino con respecto a lo que es una obra, reconocida en cuanto tal, que merece ser «espectada» (¿por qué diablos alguien iba a perder su tiempo contemplando una miserable 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 res*

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.<sup>21</sup> 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

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> *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

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

(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.*)

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.*)

<sup>24</sup> 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*,<sup>25</sup> 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-

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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

<sup>26</sup> 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*.

<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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?

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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

<sup>30</sup> 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 deambulaci3n. El se agacha para recogerlo, pero su elecci3n 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 posici3n, y confirma que la verdadera cuesti3n es que la ambigüedad entre la obra y el desecho no puede ser eliminada, que es fundamental, consustancial al objeto-del-arte. Cuesti3n lanzada por Duchamp en las ruedas del arte, los artistas la tomaron como una cuesti3n 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 cuesti3n 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 «operaci3n», 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 creaci3n se entendía desde el inicio de los tiempos en el sentido de la producci3n 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).

[nada para ver]

Que el arte puede tratar el vacío como positividad. Que la nada puede encarnarse, la ausencia cobrar cuerpo. Y que no es tan extraño. Es el momento de alimentar un poco la idea de que lo de-menos para ver del arte no es negatividad pura.

Momento, pues, de volver a Malevitch y de situarse junto al *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.<sup>1</sup> Porque dar forma a lo de-menos es lo que hace su *Cuadrado*, al pie de la letra. Construir la positividad de una cosa «que no hay». He aquí el punto de un encuentro y de un anudamiento inesperados entre la rueda y el cuadrado, entre la «obra de arte» industrial y el cuadro de pintura. He aquí cómo se fabrica un objeto verdaderamente nuevo.

(1)

Del cuadro de 1915 —«prácticamente nada más que un cuadrado negro sobre fondo blanco»— Malevitch dijo: «Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto».<sup>2</sup>

Hacer cuadro de la ausencia de objeto —se trata de acercarse a eso.

<sup>1</sup> Hablaré principalmente del primer *Cuadrado*, de 1915, óleo sobre tela, conservado en la Galería Tretiakov de Moscú. Según *La collection du Musée National d'Art Moderne*, ed. Centre Georges-Pompidou, 1986, pág. 387, se conocen otros dos ejemplares de *Cuadrado negro* sobre tela, los dos en el Museo Ruso de San Petersburgo: 1924, 110x110; 1929, 80x80. Aparte de su formato, estas versiones difieren sobre todo por las proporciones entre lo negro y lo blanco.

<sup>2</sup> Alfred H. Barr, *Cubism an Abstract Art*, op. cit., págs. 122-3.

Calcular el salto del vacío a la ausencia. Además de distinguir entre lo que no fue nunca y lo que ya no es, esto recubre exactamente el hecho de que por un lado el cuadro de Malevitch toca casi el cuadro-objeto, la tela del vendedor de pomos de pintura, pero que por el otro, para conseguir eso, esta tela está sin embargo pintada, es un cuadro. «Toca casi»: la fórmula mantiene una distancia, aun ínfima, una pequeña diferencia que constituye toda la diferencia – bajo el nombre de vecindad, la topología dice cabalmente que entre dos puntos, por próximos que estén, está siempre el infinito.

Vacío es, en efecto, lo que se podría decir de la tela en la primera ocurrencia; el cuadro-objeto del vendedor de pomos de pintura es un cuadro vacío, sin nada, y destinado a llenarse, a que en él se pinte algo. Mientras que en el segundo caso, el de Malevitch, allí justamente se pinta algo, ese cuadrado negro, que es nada. Nada más que un cuadrado negro.

Pero de ese modo, en esto, nada más que en esto, ya no se puede decir que este cuadro no tenga nada. No es cuestión de hacerse el pícaro y matizar pretendiendo que no es verdad que no haya nada, porque encima hay pintura. El juego es más denso y serio. Una plegadura fina, esencial y de gran consecuencia. Este cuadro no es un cuadro sin nada sino un cuadro con la nada. No es un cuadro del que se halle ausente el objeto que fuere, sino un cuadro donde la ausencia misma se pinta.

*Algo negro.*

Pintar la ausencia, proyecto deliberado del pintor. En eso buscó la «salvación».

En eso la encontró. El *Cuadrado negro* es una ausencia de objeto, cómo decirlo, encarnada. *Es* esta ausencia. Este cuadro se abre hacia una ontología negativa, hacia una ontología de la ausencia y de la falta.

La ausencia no debe entenderse aquí como «tema», «sujeto» de la tela, como si el cuadrado negro fuera una imagen o un símbolo puesto en ella para figurar, señalar o significar la

ausencia. En una versión semejante Malevitch no sería pintor sino grafista, inventor de un «Cuadrado de ausencia», suerte de señalización para la que, pretendiendo una gran legibilidad, habría usado el color negro convencional del duelo en nuestras comarcas.<sup>3</sup> Pero el cuadrado no es ni una imagen ni un signo. El cuadrado es pintura, está allí, lo dice el propio Malevitch, para afrontar «la experiencia de la ausencia». No es un símbolo, pues, no es exactamente una imagen, es una ausencia, real, opaca, quisiéramos decir «palpable», la ausencia de objeto como tal. La ausencia pintada. Nos golpeamos contra ella. La pintura da espesor a la ausencia.

Malevitch no pinta nada, pinta *la nada*. Ni imagen ni símbolo, la nada figura aquí ella misma, en persona, materialmente, como objeto. Objeto ciertamente sutil, pero objeto sin embargo.

(2)

*Cuadrado negro*, nada para ver. Nada más que nada. La nada. La nada-para-ver. Nada-para-ver. Nada-para-ver para ver, eso es el *Cuadrado negro*. Acérquense, hay Nada para ver.

(3)

¿Por qué no decir que la ausencia sería, en Malevitch, estrictamente «el objeto» pintado? No representado, pintado, simplemente. O (en este caso la cuestión de la «imagen» queda imprecisa) el objeto que «figura» sobre la tela. Una «presentificación» de la ausencia, para tomarle la noción a

<sup>3</sup> Mencionemos sólo que el *Cuadrado negro* disputa seriamente su puesto de primer *Cuadrado* con otro que es rojo, mientras que encontramos más tarde otros colores de cuadrados. Esto para enfatizar que no hay que apresurarse a incurrir en una interpretación simbólica de los colores.

Jean-Pierre Vernant, quien describe así los *xoana*, ídolos griegos arcaicos sin forma y sin imagen, vagos trozos de madera capaces justamente de «evocar la ausencia en la presencia, lo de otra parte en lo que está ante la vista».<sup>4</sup> *Cuadrado negro sobre fondo blanco* sería una especie de *xoanon* que «establece con lo remoto un contacto real», sobrentendiéndose que, en la versión materialista, lo remoto no designa otra cosa que la cosa más real, más pesada y más cierta que existe, que es la ausencia —al mirar a un bebé pidiendo por su madre, ¿quién dudará de que la ausencia es un objeto real? El materialista cree en la ausencia, firmemente.

Y en este sentido yo le vería menos escollos que ventajas a sostener que *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, obra capital de la abstracción, es en verdad un cuadro figurativo. O inclusive, puesto que hay un objeto dentro, una escultura concreta, un *ready-made*.

El *Cuadrado negro*, puesta en presencia de la ausencia. He aquí el pliegue.

Un comentario. De paso le hemos hecho un nuevo rizo a la cuerda del objeto. Porque de la idea de que Malevitch acercaba el cuadro casi a la tela del artesano, de que el objeto era el soporte (tesis de cierta *entente* de la modernidad), ahora hemos pasado a otra cosa. Un refinamiento extra, más específico de este cuadro y de un alcance diferente: que aquí el objeto está en el cuadro, en su corazón de cuadro de pintura, bajo la forma del cuadrado negro, bajo la «forma» —utilizo el término en su ambigüedad— de una ausencia (pero la ausencia puede adoptar otras formas, no sólo la de un cuadrado negro).

Aparte de que, gracias a este *Cuadrado negro*, hay que acostumbrarse sin duda a considerar, tratar y manejar la ausencia de objeto como un objeto, «positivo», debería admitirse que esto desplaza y al mismo tiempo simplifica considerablemente la cuestión de la relación entre la pintura y el objeto.

<sup>4</sup> J.-P. Vernant, «De la présentification de l'invisible à l'imitation des apparences», en *Image et signification*, Documentation française, 1983.

Porque, a contrapelo de Kandinsky, quien en el instante de romper con la figuración se preguntaba, inquieto, «¿qué cosa debe reemplazar al objeto?», ahora nos vemos llevados a decir que, lejos de desaparecer, la cuestión del objeto retorna con nuevos bríos, instalada en lo más profundo de la abstracción, en el propio corazón de la pintura; la verdad es que, más allá de la figuración o de la abstracción, el objeto ocupa el centro de lo que es un cuadro. Qué es un cuadro: a esto debemos orientarnos. Después, todo está en concebir el objeto aguzando un poco la mente, pensando con una sofisticación nueva. Cuestión del objeto, ella se impone, no en la forma negativa de verificar el divorcio esencial de la pintura y el objeto, tampoco refiriendo sempiternamente la cuestión del objeto en la pintura a la de su soporte material, sino concibiendo que la ausencia de objeto puede tomar cuerpo, encarnarse, y esta encarnación formar un objeto, de pura pintura.

(Consecuencia lateral, pero notable para la pintura, preocupada desde lejos por la cuestión del objeto real: es inútil atiborrar las telas de utensilios varios para que los cuadros se llenen de objetos hasta reventar.)

Este cuadro pende de un hilo, tendido de la ausencia de objeto al Objeto ausencia. Incluso podría entenderse que el cuadro de pintura es en sí mismo ese hilo, la realización de ese paso de lo uno a lo otro. Transformar la ausencia de objeto en Objeto de ausencia, obra de pintura.

Más allá del espacio de la modernidad, lo que aquí se perfila es que, por esencia, en suma, la Pintura, dedicada desde hace tanto tiempo a representar el mundo de los objetos por medio de sus imágenes, ilusoriamente, estaría destinada desde siempre, por esta misma razón, a «figurar» a la vez la ausencia real de tales imágenes en el cuadro. La ausencia: este sería, antes del soporte y de los pomos de colores, el único «objeto» real de la pintura. El único objeto que desde siempre habita la pintura, habita en la pintura. Toda pintura pinta la ausencia de lo que ella «da a ver», ella es esta ausencia.

\* ¿el poema electrónico?

*Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch, que en ocasiones es visto como un ícono verdadero, sería de ese modo una suerte de Cuadro profeta. Presenta algunos de sus rasgos y, a juzgar por sus efectos, tiene su aliento. Profeta este *Cuadrado*, en el sentido de que habría venido a anunciar una liberación, la pintura liberada «del mundo de los objetos» — versión «abstracta», pero no desprovista de acentos cristianos. Profeta también en el otro sentido —que es tan sólo otra manera de observar—, el *Cuadrado*, liberado de los objetos, vendría a anunciar que la pintura está destinada a un objeto, a un solo objeto real, la Ausencia de objeto.

Esto explica que el cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch pueda concebirse y verse como una Anunciación materialista.<sup>5</sup>

He aquí un cuadro surgido en los albores del siglo y anunciando que el arte de la pintura está destinado desde siempre y para siempre a la ausencia de las cosas; que todo cuadro es, en su carne, conmemoración de una desaparición. Esto sucede en 1915, en medio de una de las más negras calamidades de la Historia, y a cierto tiempo de otra.

(4)

Anunciación de la Pintura, Ícono, es curioso y tentador pensar que el cuadro de Malevitch reencuentra quizás, en su llamada a liberarse de «ese lastre del mundo de los objetos», otro «género» aun de la pintura, la dimensión de la naturaleza muerta, moralizada «en forma de Vanidad», como dice André Chastel.<sup>6</sup> A condición de llevar un poco la idea de una

<sup>5</sup> Cuadro profeta o anunciador, esto podría cruzarse con la dimensión de ícono en la que Malevitch inscribió claramente el *Cuadrado*. Aspecto más destacable aún por cuanto designar este cuadro como ícono es otra manera, religiosa, de marcar su presencia como objeto, ya que el ícono asigna un valor sagrado al objeto mismo. Cf. Bruno Duborgel, *Malevitch, la question de l'icône*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997.

<sup>6</sup> En *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption», dirigido por Alain Tapié, catálogo

«liberación» de los objetos hacia el sentido de una renuncia a los bienes materiales, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* podría ocupar muy bien el rango de Primera Vanidad moderna. Se vería además ese cuadro negro y blanco como un cráneo, estilo cabeza puesta en cuadrado.

(5)

Dos o tres maneras de mirar el *Cuadrado*. No quiero hablar de teoría o de cómo fue recibido y entendido, sino sencillamente de ejercicio de mirada, donde se trata de razonar un poco con los ojos. Invitación a abrir los ojos y el ojo también. Un poco de cultura física, de deporte visual.

Supongamos por un momento, como un juego, que no sabemos nada del cuadro, ni de su título, ni de su historia, ni de la pintura en general, de la técnica pictórica y todo eso.

Imaginemos que estamos en un museo y que nos encaminamos hacia una tela que divisamos algo más lejos y en la que entrevemos un cuadrado negro con, todo alrededor, una franja blanca regular; vamos hacia este cuadro, es decir que estamos todavía a cierta distancia de él y que no distinguimos lo que está escrito en el cartel, y tampoco el detalle del trabajo. O bien —sería lo mismo— consideremos que tenemos en nuestras manos una reproducción, porque la fotografía pone la pintura fundamentalmente a distancia (una reproducción es una mirada irreductiblemente de lejos sobre la pintura, es decir que, aun si se pegan los ojos a ella, impedirá que se la pueda ver jamás de cerca). Bien. Volvamos al museo. Y tal vez porque nos aburriramos mucho en este museo lleno de estúpidas ruedas de bicicleta y de escuetos cuadrados negros, para distraernos nos preguntáramos, siempre de lejos: ¿Cómo hizo el pintor para pintar, eh? Una de tres: o pintó primero el cuadro en negro y después pintó encima y todo alrededor una franja blanca (ya se ha dicho

de la exposición, Caen, Musée de Beaux-Arts, 1990; París, Musée du Petit Palais, 1991.

*ejercicio de mirada: razonar con los ojos*

que no sabíamos nada de técnica); o pintó primero el cuadro todo de blanco y después pintó encima, en el medio, un cuadrado completamente negro; o pintó un cuadrado negro en medio del cuadro y pintó después una franja blanca alrededor, borde con borde, a menos que haya sido lo contrario, la franja blanca primero y el cuadrado después.

Estos son, *a priori*, puros puntos de detalle, cocina, «trementina». Ahora bien, cuando se pone uno a comparar el aspecto rudimentario del cuadro con las apuestas abrumadoras de las que sería portador, se acaba por pensar que todo se juega en el detalle, que en el detalle es donde hay que sumergir el ojo y que ninguno de estos pequeños detalles debe ser descuidado, a riesgo de pasar de largo por este cuadro tan elíptico y sumario de aspecto. Por otra parte, como he dicho, me impuse como doctrina mirar las obras de cerca. Ahora bien, aquí, ante este cuadro «abstracto», muy formal, me parece que su «sentido» bien podría variar con detalles técnicos de esa especie, según, por ejemplo, que la franja blanca aparezca sobre lo negro o que sea el cuadrado negro el que cubra lo blanco. Es lo que veremos.

Por el momento, destaquemos que este tipo de cuestiones debía de importarle bastante al propio Malevitch para que tuviera el cuidado de describir su cuadro con la fórmula de «cuadrado negro sobre fondo blanco». Habrá alcanzado entonces con que nos acercáramos, miráramos con cuidado la tela y luego, eventualmente, leyéramos el cartel expuesto al lado, para conocer no sólo lo que hay encima, que vemos, sino también la manera en que habrá procedido Malevitch para pintar lo que vemos: primero el blanco como fondo, y después el cuadrado negro.

Con eso, se dirá que todos los interrogantes del comienzo sobre lo que está arriba o abajo han perdido vigencia, pues ahora conocemos la respuesta, y esta, *a priori*, no tiene nada de intranquilizadora.

Sí, salvo que ahora sabemos, además, que «negro arriba, blanco abajo» es una respuesta. Que había, por lo tanto, una pregunta. ¿Qué pregunta? ¿La pregunta técnica? Sí, salvo

que la pregunta técnica no es sólo una pregunta de técnica. Arrastra, de paso, un hecho esencial, un problema que apenas se nos ocurre plantearnos cuando estamos ante un cuadro de pintura; preocupados por saber lo que hay encima, no nos ocupamos apenas de lo que habría debajo.<sup>7</sup>

Ahora bien, el cuadro de Malevitch, como su título, no sólo nos informa sobre lo que hay encima del cuadro y sobre la manera en que fue pintado, sino que además mediante este título y por la manera en que fue pintado lo que hay encima del cuadro, «vemos», en propio término, lo que hay debajo. Vemos el *fondo*.

En consecuencia, lo que veíamos de lejos como una franja blanca rodeando un cuadrado negro, de cerca no puede ser mirado como una franja rodeando un cuadrado, sino como un fondo blanco sobre el cual se levanta un cuadrado negro. ¡Cataplum!

(6)

La diferencia entre estas dos maneras de expresarlo puede parecer aún microscópica y superflua. Es esencial. Porque esto pone de relieve que, en su extremada economía, el *Cuadrado*, al oponer el «fondo» y el «cuadrado», al jugar así con lo de arriba y lo de abajo, muestra esto: que la pintura cuya superficie contemplamos, esta pintura, simplemente, tiene un espesor. Vale decir que la pintura tiene sus interiores.<sup>8</sup>

El interés, ahora, de saber que la pintura tiene un espesor. Que todo cuadro oculta algo. Nada más que eso. Que esa superficie que vemos y que nos «da a ver» es una pantalla para lo que hay «detrás». No solamente detrás de la tela sino detrás ya de la superficie misma, por abajo, vamos. En síntesis

<sup>7</sup> Salvo cuando los técnicos restauradores nos destacan los interiores «técnicos» de un cuadro, lo cual tiene por cierto un inmenso interés pero podría descaminarnos en cuanto a la noción de «interiores» en la pintura.

<sup>8</sup> Esta idea del espesor de la pintura la desarrolló Hubert Damisch en su bello libro *Fenêtre jaune cadmium*, Seuil, 1984.

sis, lo que se ve, simultáneamente oculta. No es cosa de poco grosor.

*Cuadrado negro sobre fondo blanco.* Que la pintura tiene un espesor, esto el título lo da a entender, el cuadro lo muestra. No es cosa de poco grosor.

La pintura no es cosa de poco grosor.

Otro detalle «técnico» adquiere a un tiempo todo su sentido. O sea, el hecho de que Malevitch, para desgracia sin duda de los conservadores, no barnizaba sus cuadros. Si él vitupera el barniz en general, «bajo el cual todo desaparece», la ausencia de barniz adquiere un valor singular desde el momento en que concierne a una pintura donde el detalle del juego entre lo de arriba y lo de abajo constituye una apuesta decisiva, en un cuadro que se exhibe como una mostración del «espesor del plano», según la noción con la que Hubert Damisch explica un sector de la obra de François Rouan.<sup>9</sup>

(7)

En cuanto a decir lo que hay detrás. . . La respuesta, simple, a esta pregunta depende por cierto de dos actitudes fundamentales. Iré a lo que me parece esencial: en suma, el ateo dirá «no hay nada» y el creyente dirá «hay algo». A menos que se trate, por el contrario, de la respuesta a esa pregunta ante un cuadro que devela y decide quién creía en el cielo y quién no.<sup>10</sup> Quizás haya que hacerse a la idea de que no hay ningún salto entre suponer que hay algo detrás de la pantalla y creer que hay un más allá en lo visible, y a esto se le llama, sencillamente, «creer». ¿Y si por alguna razón debiéramos presentar la prueba de que no creemos que haya algo detrás de lo visible? Probar nuestro ateísmo, engorrosa exigencia. . . Quizá la estructura del cuadro, pantalla que a la

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pág. 276.

<sup>10</sup> Aquí nace, por ejemplo, toda mi desconfianza ante las telas hendidas de Lucio Fontana. El les hace agujeros dentro —no agujeros donde ir a poner el ojo sino fisuras delgadas y elegantes, como si las telas escondieran algo detrás, para ver.

vez oculta y «da a ver», desnuda en su raíz el resorte de la actitud religiosa. Más fundamental sin duda que todas las divisiones de la pintura entre moderna o antigua, figurativa o abstracta, etc., sería interesante pensar una gran división de la pintura entre cuadros religiosos y cuadros ateos, división que a todas luces estaría basada no en los temas tratados sino en otra cosa. Pregunta: ¿qué sería un cuadro ateo? Y el *Cuadrado negro* de Malevitch, ¿es un cuadro ateo o religioso? No se ha indagado lo suficiente en el vínculo del cuadro con la creencia.

(8)

Es asombroso cuán poco «conceptual» es este *Cuadrado*, elemental, anémico, héptico, exangüe. Y cuán «pictórico» es. O sea, hasta qué punto esos juegos que lo animan, como aquella dialéctica de grosor entre arriba-y-abajo, sólo pueden concebirse ante el cuadro en persona, no siendo pensables sino en la medida en que son observables, con los ojos y en el objeto mismo, original. Las mejores reproducciones fotográficas son de entrada incapaces, por definición, de plasmar ese carácter esencial del «espesor del plano». Y en el presente estoy convencido, pese a una evidencia contraria, de que *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es sin duda el cuadro menos «fotográfico» y fotografiable que existe, salvo, quizás, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*.

Es asombroso de qué modo este *Cuadrado negro* tan poco conceptual y tan pictórico, es decir, lleno de defectos y de materias, no muy cuadrado, cojo, trazado y pintado en suma por una mano forzosamente torpe, puede ser visto tranquilamente por ciertos críticos como la obra que alcanza una «forma geométrica y una superficie negra impenetrable al final absolutamente impersonales», realizando así en «él mismo» la «condensación» del «Todo» del «Universo».<sup>11</sup> Buena vista la tuya, ¿eh?

<sup>11</sup> Dimitrii Sarabianov, «Kazimir Malevitch and his art», en *Kazimir Malevitch 1878-1935*, catálogo de la exposición de Leningrado, Moscú y Amsterdam, 1988-1989, pág. 70.

A su manera, este cuadro, en su simplicidad, da una lección de pintura. Embistiendo contra «el principio que funda la pintura», como lo escribía Dora Vallier,<sup>12</sup> da la lección de la pintura. Curiosa lección que no consiste en decirnos lo que se precisa para pintar, ni cómo se hace. Nada de todo eso.

La clase del *Cuadrado* es un compendio de lógica para *absolute beginners*, que nos enseña que pintar supone, no instrumentos «técnicos», sino una máquina lógica. Podría llamarse a este cuadro —con un pequeño saludo a la noción matemática homónima— *Cuadrado lógico*.

El *Cuadrado* muestra que dos elementos son necesarios y suficientes para pintar: una superficie y luego algo que se deposita sobre la superficie. Una superficie-plano y una traza, una marca, cualquiera, sobre la superficie-plano. Se dirá: «Para empezar, es una estupidez, y después, ya se sabe, suena a consejo para un chiquilín de dos años: antes de pintar se prepara un fondo y luego se mete la pintura sobre el fondo». Es verdad, salvo que el punto es que yo dije «superficie» y que la «superficie» no es el «fondo». No todavía. No hablo más en sentido técnico. En la práctica, el «fondo» está ahí quizás antes de pintar, pero por lógica viene después. El fondo sólo surge con la marca que viene a rayarlo encima. Lo cual significa que se habla de preparar el fondo de una tela simplemente porque se anticipa, de la manera más natural, que algo irá a pintarse encima. Lo cual admite y supone a la vez que el fondo es «producido» lógicamente por la marca inscripta. Antes de ella, la superficie inicial no es un «fondo», no es el «fondo» de nada, nada hay ahí que contraste con él, nada viene a marcarse «encima» y que refiera, en suma, la superficie «al fondo».

O sea que, desde este punto de vista, es el cuadrado negro el que «produce» el fondo blanco.

<sup>12</sup> *L'Art abstrait*, Livre de poche, 1967.

Se aprecia así, seguramente, que la cuestión del espesor de la pintura no es en cuanto tal un puro problema de capas de pigmentos blancos o negros amontonadas, puestas una bajo o sobre la otra, sino una cuestión un tanto lógica, es decir, real: el simple gesto de aplicar aunque sólo fuera un punto, un solo minúsculo punto de pintura —o de lo que se quiere— sobre una superficie, es al mismo tiempo poner en juego y en oposición dos elementos; con la marca, hacer surgir y existir la superficie inicial como fondo de esa marca, que de este modo aparece a la vez separada, distinta, distante de ella, pero al mismo tiempo enlazada y anudada a ella por una suerte de fuerza magnética de atracción y repulsión juntas. Se instala así en el cuadro una verdadera dialéctica, la D.E.P.M.F. — Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo.

Difícil en consecuencia suscribir la idea expresada por J.-C. Marcadé según la cual, en Malevitch, «lo pictórico (. . .) es la planidad absoluta»,<sup>13</sup> precisamente porque este cuadro de Malevitch es la exposición misma, la manifestación silenciosa de lo elemental de esa D.E.P.M.F., de ese «espesor del plano» del que hablaba Damisch. Aquí, un simple cuadrado se marca sobre —lo que de ese modo deviene— un fondo.

Tampoco puedo seguir en este punto a Yves-Alain Bois, quien en un bello artículo sostiene que «al apartarse del objeto, al ir hacia “la abstracción”, se ve uno inducido a excluir la tercera dimensión, el ilusionismo de la profundidad, a ir hacia la superficie y, al ir hacia la superficie, se ve conducido hacia “la abstracción”, círculo lógico».<sup>14</sup> Precisamente porque este «círculo lógico» descuida el «cuadrado lógico» estipulado por el descriptivo título del cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, y porque la dialéctica elemental de la marca y del fondo basta para instaurar lo real del «ilusionismo de la profundidad».

En la raíz de este problema, esto que C. Greenberg percibió: «La planidad hacia la que se orienta la pintura modernista

<sup>13</sup> J.-C. Marcadé, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>14</sup> Yves-Alain Bois, «Malevitch, le carré, le degré zéro», en *Macula* n° 1, 1976, págs. 28-49 y 39.

jamás podría ser intrínseca. La sensibilidad realizada del plano de la obra ya no autoriza la ilusión escultural o *trompe-l'œil*, pero puede y debe autorizar la ilusión óptica. La primera marca aplicada a una superficie destruye su planidad potencial, y las configuraciones de Mondrian sugieren todavía una suerte de ilusión de tercera dimensión. Allí donde los viejos maestros creaban una ilusión de espacio en la que podía uno imaginarse caminando, los modernistas crean una ilusión en la cual sólo se puede mirar, donde no se puede circular como no sea por la mirada». <sup>15</sup> Creo solamente que se puede ir más allá, que es preciso sacar todas las consecuencias.

Ya mismo, esta. Que esa «lógica» no sólo «autoriza» a ver en la abstracción cierto «ilusionismo de la profundidad», como dice C. Greenberg, sino que obliga a pensarlo. Y si el rigor exige concluir que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es un cuadro ilusionista, yo lo concluyo. Tratándose de una obra concebida como la *vera icona* de la planidad moderna, podemos considerar cabalmente esto como una profanación. Pido sólo lo siguiente: que me digan cómo podría proceder de otra cosa eso que llaman «ilusionismo de la profundidad». Y que me demuestren que no hay en ese *Cuadrado negro sobre fondo blanco* el menor rastro de una ilusión de profundidad cualquiera.

Por supuesto, la profundidad de que se trata es, primeramente, «lógica». Se sostiene del hecho, casi impalpable, de que el cuadrado negro está *sobre* el fondo blanco. Pero es un hecho. Y toda la cuestión está aquí. Porque esto tiene un poder de revelación y pone de relieve que el tradicional «ilusionismo de la profundidad», el efecto visual de tercera dimensión de la pintura antigua, la ilusión escultórica, el *trompe-l'œil* y todo lo demás, no dependen en su fuente de un dato artístico, geométrico u óptico, ni siquiera simplemente pictórico; no es asunto de perspectiva ni de técnica. En verdad, se plantea con carácter previo a cualquier referencia a la visión, previo a las diversas maneras de figurar el aleja-

<sup>15</sup> Clement Greenberg, «La peinture moderniste», en *Peinture, cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, pág. 33.

miento, previo a todo *savoir-faire* práctico (modelado, distribución de las sombras, etc.), previo a una oposición entre figuración y abstracción, previo a lo pictórico, previo inclusive a la simple «ilusión óptica» — y para terminar, sencillamente, previo a lo visible: porque ilusión, figuración, modelado, perspectiva, etc., todo esto no tiene, materialmente, otro fundamento que ese simple y único hecho de una marca aplicada sobre una superficie, no tiene otro basamento, pues, que la simple lógica del plano que ello implica, esa D.E.P.M.F. Un punto; eso es todo. Porque desde ahí, desde ese todo-ahí, sigue todo lo demás. Se podría sostener entonces que la perspectiva consistió en inyectar un sujeto en la ilusión de profundidad, un sujeto en esa lógica del plano — y en un sentido esto es exactamente lo que hicieron Desargues y la geometría proyectiva en el siglo XVII.

Yo diría que la dimensión de lo visible, o visual, que el ojo está implicado en esta lógica y por esta lógica a partir de un único momento, a saber: cuando se considera que una marca aplicada sobre una superficie-fondo, que toda marca, en el momento mismo en que, materialmente, visiblemente, surge en lo visible, oculta lo que está detrás de ella. Que todo lo que se hace ver, todo lo que se pinta, al mismo tiempo, simultáneamente oculta. He aquí el punto exacto en el que yo sitúo la aparición de la dimensión visual en esa lógica de la marca y del fondo. Antes de eso, el ciego se las arregla perfectamente.

Es el momento, ahora o nunca, de fijar la aparente paradoja de que, si el ojo entra en juego en el sistema, no es por lo que vemos sino por lo que él no ve, por lo que se le oculta. Pero bien puede ser que esta aparente paradoja sea simplemente la paradoja misma de la apariencia.

Podemos convocar aquí a nuestros célebres duetistas Zeuxis y Parrasio para subrayar que ocupan en este asunto el lugar de honor. Me permito señalar con el dedo que su problema de velo que oculta, de apariencia que disimula, reaparece, pese a que históricamente se encuentra todavía muy lejos de Alberti, en el corazón de la perspectiva legítima y como una cuestión perfectamente semejante y central,

puesto que disponer los objetos en el espacio en función de un ojo único y fijo es considerar que toda figura que uno figure hará inevitablemente de pantalla a otra cosa; en lo cual la empresa de hacer ver el mundo contiene forzosa-mente en sí la de ocultar una parte de él.

El partido «materialista escópico primitivo» que yo tomo invita en el inicio, para abordar lo visible, a especular sobre las potencias de lo opaco. Lo cual es suficiente para despachar de entrada cualquier reivindicación de transparencia absoluta a la dimensión de ideal engañoso, o mentiroso o, peor, propio en todo caso para llevar a preguntarnos, en general, lo que todo reclamo de transparencia estará disimulando.

Creo que el *Cuadrado negro* de Malevitch, con su telón caído, es la respuesta, que yo califico de «materialista escópica», a todas esas cuestiones de la apariencia y de la ilusión. Malevitch se desloma intentando captar estas cuestiones en su raíz elemental, material. Materialismo primitivo. Todo se presenta en el fondo como si, según el cuadro de Malevitch, la pintura tuviera por fundamento necesario explorar todas las modalidades y todas las consecuencias, desde las próximas hasta las lejanas, desde las técnicas hasta las filosóficas, de aquel gesto primero y elemental que consiste en poner un poco de pintura sobre una superficie, como si se tratara incesantemente de responder a esta pregunta por completo insignificante: ¿Qué hago cuando aplico una traza sobre una superficie? ¿Qué sucede, qué implica esto? Efectivamente, todo el resto se sigue de aquí, porque al hacerlo no sólo genero la dialéctica «ilusionista» de la marca y del fondo, no sólo planteo así las condiciones de posibilidad de la perspectiva, sino que además, por ejemplo, al mismo tiempo que aplico una traza visible, oculto forzosamente, y montones de pequeñas cosas más de este tipo cuyo detalle revela ser muy interesante si se decide uno a reflexionar un poco. Podría estar aquí el fundamento y el objeto de una nueva disciplina que de buen grado yo bautizaría con el rudo nombre de iconología materialista y dialéctica primitiva —debería bastar con *iconología materialista*.

Dicho de otra manera, se podría ver en esta historia de marca y de fondo algo así como el meollo —no me animo a decir elemental, porque es binario por definición— de la pintura. La pintura reducida a su meollo bilobulado, materialista y dialéctico.

Lo que vendría a incordiar en la cosa es que, para ser rigurosos, muy bien podríamos preguntarnos por qué ese meollo, por ser el de la pintura, no lo será simplemente de lo que llamamos lo visible, el campo de lo visible. Ni siquiera el meollo, la pepita germinal de lo visible.

Ver, a secas, es ver «algo», pero «ver algo» es por fuerza distinguir ya «algo», es decir, discriminar este algo de otra cosa, de lo que con un término general podríamos llamar «fondo» u «horizonte». . . Interrumpo aquí, dejando para más tarde la roturación de este campo así como mi asombro ante la paradoja de que lo «visible» pueda tener por fundamento una dialéctica en sí «no visible» (no invisible, sino no visible como tal).

Todo esto puede tener la virtud de sacudir un poco algunos datos demasiado dados, algunas bases demasiado seguras, algunos fundamentos de pensamiento demasiado asentados. Como suponer que el ilusionismo es puro problema de pintura. Ahora bien, ya no se muestra estrictamente reducible a coordenadas de historia del arte, ligado a la perspectiva o a la figuración (que tendería a ella) o a la abstracción (que la excluiría al reivindicar la planidad), sino que ahora viene a depender también, y ante todo, de una pura lógica que podríamos calificar de *lógica del plano, de las formas o gráfica*.

Como se ve, estos problemas de visión tienen poco que ver con la psicología. En esta línea, el nacimiento de la perspectiva, tanto teórico como histórico, se resume en una articulación muy simple: consistió en introducir al sujeto en esa lógica del plano, en introducir a un vidente en el «meollo de la pintura». La perspectiva llamada legítima podría expresarse en forma de ecuación: 1 marca + 1 fondo + 1 sujeto = la perspectiva —lo cual se reducirá en la geometría proyectiva

a una predicación mínima, un «denme una superficie + un punto sobre esta superficie + un punto fuera de esta superficie, y les construiré todo el espacio».

En este aspecto, no era entonces tan absurdo ni tan inútil, aunque se conociera ya la respuesta, tratar de averiguar si no era lo negro lo que formaba el fondo y si la franja blanca no estaba pintada encima. Porque, fuera del inconveniente práctico de que el pigmento negro «sale» bajo el blanco, esto habría llevado a imaginar que no es el cuadrado negro el que «produce», lógicamente, el fondo blanco, sino el marco blanco el que produce el fondo negro. Lo cual, sin cambiar para nada la silueta de la obra, le habría cambiado el «sentido». Porque después de todo, pese a lo extravagante de la tentativa, en cualquier caso se apunta a esto: al sentido del *Cuadrado*. Malevitch incitaba además a ello cuando escribía, sobre este cuadro: «Vale la pena intentar saber lo que contiene. Nadie le dedicó de veras un pensamiento».<sup>16</sup>

Así pues, no es que Yves-Alain Bois se equivoque cuando dice que «para Malevitch lo pictórico es la superficie»,<sup>17</sup> sólo me parece que, ante este cuadro, esa fórmula no puede ser la conclusión de una reflexión sino que es su punto de partida. Porque, contrariamente a las apariencias, una superficie no es algo simple. Y esta es precisamente una de las preguntas que suscita el cuadro de Malevitch y con la que nos golpeamos: ¿Qué es una superficie?

El *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, que formula la pregunta, es, al mismo tiempo, la respuesta a su pregunta.

«Vale la pena intentar saber lo que contiene. Nadie le dedicó de veras un pensamiento». Me pregunto si este cuadro no contiene eso, la pepita germinal de lo visible. La respuesta.

<sup>16</sup> Citado por Y.-A. Bois, *art. cit.*, pág. 42.

<sup>17</sup> Y.-A. Bois, *art. cit.*, pág. 39.

De esta manera, el cuadro de Malevitch conduce tal vez a una conclusión inesperada, inoportuna y engorrosa: Se puede seguir machacando obstinadamente que, después de Manet, Cézanne, etc., la modernidad se dispendió en estrategias pictóricas diversas para lograr que las superficies «se confesaran», como dice C. Greenberg, para consentir sempiternamente en la idea de que toda la potencia crítica de la pintura se movilizó contra ese fundamento engañoso suyo que es «la ilusión de profundidad»; pero entonces este cuadro parece seguir un camino diferente, parece cantar otra canción, confesar otra verdad: que la planidad es quizá también un poquito mentirosa e incluso que sería bienvenido, en nombre de la verdad, hablar de *ilusión de planidad*.

En este punto podemos recoger la interpretación que hace C. Greenberg de la pintura: «Sólo la planidad es única y propia de este arte (. . .) También la pintura modernista se orientó hacia la planidad ante todo». Ahora bien, si de esto se puede deducir que «el arte realista, el arte de ilusión (. . .) se servía del arte para disimular el arte», mientras que «el modernismo se sirve del arte para valorizar el arte», yo afirmo ahora que es ir demasiado rápido reducir esa «valorización» a una pura exhibición de la superficie plana (y también, por supuesto, de la forma del soporte, de la materia, del pigmento, etc.). Porque el *Cuadrado* de Malevitch parece ir más allá.

Si nos atenemos a la idea simplona de que este cuadro exhibiría simplemente la planidad, suena como si retratáramos a un Malevitch fundamentalmente movido por un proyecto moral, cristiano o comunista, según. Como si la pintura se hubiese impuesto exhibir su chatura, sus límites, su desnudez en suma y hasta su pobreza, por lo cual, presentando al mundo su intrínseca indigencia, la dimensión «crítica» de la pintura «modernista» debiera reducirse a la intención de avergonzar a la pintura mentirosa ilusionista del pasado, que se la jugaba con su falsa tercera dimensión o que se mecía simplemente en la ilusión de profundidad, y explotaba la credulidad de los pobres estúpidos miradores. Así la pintura

de un simple cuadrado negro sobre un fondo blanco sería del género «¡basta de mentiras! ¡La ilusión es el opio de los ojos del pueblo! ¡Miren un poco hacia aquí, yo soy la Verdad!» —prosopopeya del *Cuadrado* versión bolchevique— o bien «mirad, vengo a vosotros en mi desnudez crística. Seguidme con los ojos y renunciad a las Vanidades de las ilusiones engañosas» —prosopopeya del *Cuadrado* versión pope.

Ahora bien, más que preocuparme por darle una estocada a la ilusión, sólo con un cuadrado negro sobre un fondo blanco, veo este cuadro por el contrario consagrado por entero a mostrar la raíz de esa ilusión, que es una cosa muy diferente. En primer lugar, porque este cuadro mostraría así la verdad de lo que es la ilusión —justamente un poco de pintura sobre una superficie.

Me parece que esto da de repente todo su sentido al comentario citado de C. Greenberg, que él parecía proponer tan sólo como simple verificación de una limitación de hecho: «Allí donde los viejos maestros creaban una ilusión de espacio en la que podía uno imaginarse caminando, los modernistas crean una ilusión en la cual sólo se puede mirar, donde no se puede circular como no sea por la mirada». Una ilusión para la mirada. Sería esto así porque, precisamente, de lo que se trata es no sólo de mostrar la verdad de la ilusión visual en la pintura, la ilusión *para* la mirada —dimensión crítica de la modernidad—, sino, de manera todavía más radical, de mostrar la raíz visual de toda ilusión, que toda ilusión es *por* la mirada. Que la ilusión como tal es, estructuralmente, pictórica, o incluso que la pintura es aquello que muestra lo que es la estructura de la ilusión. Ahí está lo que la pintura exhibiría. Para concluir, en cuanto a la «ilusión de espacio en la que podía uno imaginarse caminando», propia de los «viejos maestros», el que nos hace caminar por ella es el ojo.

Que es el ojo el que nos hace caminar y que toda especie de espacio es una ilusión pintada: esto es lo que muestran los jóvenes maestros.

No sólo esto sino que, además, lejos de incitar a liberarse de la ilusión, a arrojarla a los cestos de basura de la historia como una vieja luna engañosa del arte, este cuadro que mostraría la ilusión, muestra, por el contrario, y al mismo tiempo, que en definitiva ella es irreductible, irremontable. Y que la verdad es eso.

Todo se presenta en general como si en el gran nombre de la Verdad se concluyera que era preciso desterrar la Ilusión, fuente de toda alienación; y de que *sea preciso* eximirse, liberarse de la ilusión, deducimos, muy seguros de nosotros mismos, que *podemos* hacerlo. Después de todo, la ilusión no es más que una ilusión, y basta un revés voluntario de la mano para desprenderse de las trampas y engaños de la superficie.

(Si se escucha aquí alguna homonimia con otros tipos de ilusiones, pienso que hay razón para escucharla. En fin, que hay razón para pensar que es posible reflexionar sobre las ilusiones reflexionando un poco sobre lo que es un cuadro. Y si además queremos pensar que por este camino se podría llegar a imaginar que este cuadro, este *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, es un cuadro *político*, que él «enuncia» una doctrina, que en la Rusia de 1915 toma posición, formal y por lo tanto teóricamente, sobre el futuro del mundo, digo que hay que pensarlo —y si de esto aquí de un modo alusivo es porque no puedo sino utilizarlo como sugestión, saludo lanzado al historiador advertido a quien le tocara la carga de la prueba.)

Crear que la ilusión es tan sólo una ilusión representa aquí sin duda la ilusión verdadera, la más tenaz. Si se reconduce el ilusionismo de la profundidad al materialismo dialéctico de la marca y el fondo, se descubre que la planidad misma es una ilusión, y que la verdad es esa. Por lo tanto, la ilusión no es una ilusión.

Tal vez sea esto lo que muestra el cuadro de Malevitch. Que lo único que puede hacer la pintura es mostrar la ilusión, mostrar lo que es la ilusión en verdad. Con eso, lo que este cuadro mostraría al fin de cuentas es quizá lo que la pintura

tiene a su cargo mostrar: mostrar la verdad —es decir, que la única verdad que podemos proclamar es que «la ilusión tiene futuro».

Subrayo lo siguiente: se comprende lo que puede querer decir que un libro es verdadero, pero el *Cuadrado* de Malevitch impone —esta es una parte de su potencia moderna— que se lo reconozca como un cuadro verdadero.

(11)

Me parece que si esa «lógica de la superficie», ese *materia-lismo dialéctico primitivo* de la pintura se exhibe en el cuadro, dista de haberle sido enteramente ajeno al propio Malevitch. Encuentro un indicio en el propio título de la exposición de 1915 en Petrogrado, donde se presentó por primera vez el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Se llamaba *0,10* (cero-diez): *Ultima exposición futurista*.

Por cierto, en un panfleto publicado con motivo de esa exposición Malevitch escribe, a propósito de su cuadro: «me transfiguré en el cero de las formas»; habla en otro lugar del «cero de la pintura», y ese proyecto «suprematista» justifica que el 0 que aparece en el título de la exposición sea comentado como lo hace Y.-A. Bois, en el sentido programático y retórico de un «grado cero de la pintura», con acentos combinados de Barthes y Vanguardia. En cualquier caso, es importante observar que *0,10*, título enigmático de una exposición colectiva, fue puesto por el propio Malevitch.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> En «Les débuts du suprématisme» (*Malevitch*, Flammarion, 1990, pág. 104), Evgueni Kovtoun da una explicación histórica bastante completa y convincente del título de la exposición *0,10*. «Nadie (al inaugurarse la exposición en 1915) intentaba de veras comprender lo que significaban las curiosas cifras en el nombre de la muestra. Todo el mundo se decía que se trataba seguramente de una nueva travesura de los futuristas. Y sin embargo, todos los nombres que dieron a sus exposiciones, *Valet de rombo*, *Cola de asno*, *Blanco de tiro*, y otros, tenían una explicación coherente. El crítico Rostislavov apuntó que, desde el punto de vista de la aritmética, el nombre era «incorrecto». En efecto, dado que *0,10* designa un décimo, el «cero-diez» puesto entre paréntesis no se correspondía con nada. Pero las

Otra vez, propondré saltar más acá de la metáfora y preguntarse si este 0 no debe ser tomado en cierto modo al pie del número 0, para ser más exactos, en su raíz lógica. Una lógica matemática simple y divertida, como siempre.

Ante todo, no se puede minimizar el dato de que la lógica que el cuadro opera y que yo llamaba de la marca y el fondo, es en primer término, antes que pictórica, una lógica de escritura. El cuadrado es como el primer gesto de una pura inscripción, ilegible, que nos pondría justamente a la vista el resorte lógico de la escritura como tal, de toda escritura, a saber: que en cuanto se aplica una huella, una sola, el más mínimo trazo de lápiz sobre una superficie virgen, ya se tienen, como por arte de magia, dos elementos: la huella y el fondo — un fondo que, como hemos dicho, «no existía» lógicamente antes de que la huella viniese a escarificar la superficie, que sólo surge en el *après-coup*. Es decir que, cuando se crea «uno», se crean ya por fuerza «dos» —por más difícil de atrapar que sea este «dos», e igualmente de borrar.

Ahora bien, y esto es lo que aparece en segundo lugar, esta lógica de inscripción, que es una lógica «visible» en el senti-

---

cartas dirigidas por Malevitch a Matiouchine permiten comprender de qué se trataba. El 29 de mayo de 1915, Malevitch escribió: «Proyectamos publicar una revista y empezamos a discutir las modalidades y el contenido. Dado que tenemos la intención de reducir allí todo al cero (*zéro*), decidimos llamarla *Zéro*. Y nosotros mismos, después, pasaremos más allá del cero». La idea de reducir todas las formas objetivas a cero y de ir «más allá de cero» en la no-objetividad, pertenecía a Malevitch. La formuló con concisión máxima en el manifiesto de 1923, titulado *Souprématitcheskóie zerkalo* (*El espejo suprematista*). Ahora bien, en el prospecto que se vendía en la exposición y que proclamaba su ruptura definitiva con las formas reales, Malevitch escribió: «Pero yo me transfiguré en el cero de las formas y fui más allá del cero hacia la creación». Los otros nueve expositores se dedicaron también a «cruzar el cero». Y esto es lo que explica el «cero-diez» puesto entre paréntesis. Esta manera de descifrar el nombre de la exposición aparece confirmada por una carta que Malevitch recibió en julio de 1915 de Pougny: «Hoy debemos pintar muchos cuadros. Los espacios son grandes y si todos nosotros, diez en total, tenemos alrededor de veinticinco cuadros cada uno, será suficiente». Los diez participantes eran: K. Bogouslavskaia, I. Klioune, K. Malevitch, M. Menkov, V. Pestel, I. Popova, I. Pougny, O. Rozanova, V. Tatline y N. Oudaltsova, a los que se sumaron N. Altman, M. Vassilieva, V. Kamenski y A. Kirilova».

do de un garabato cualquiera sobre cualquier superficie, constituye la visualización de una lógica no visual por la cual se engendra la diada primera de los números. A saber: que cuando se tiene 1, ya se tienen también dos elementos — el 1, y el fondo sobre el cual se marca este 1, por fuerza, lo que comúnmente llamamos cero (0). Dicho de otra manera, el 0 es el fondo de la hoja en la que se inscribe el 1 — este 1, que es una simple marca, cualquiera, *un trazo, un toque de pincel, una letra, un dibujo, una forma, una mancha, un cuadrado...*

De modo que —y esto causará gracia— el trazo trazado eventualmente por un hombre prehistórico sobre una pared sería entonces la «visualización» de una escritura matemática, lo que volvería al hombre prehistórico extremadamente adelantado para su edad.

Si se ha seguido bien, nos hallamos ante un trasto bastante vertiginoso y también bastante flexible, porque preciso es admitir que el 0 es creado después del 1 pero, al mismo tiempo, que el 0 ya estaba antes sólo que todavía no era de veras el 0; en fin, el 0 es como engendrado por el 1, casi al mismo tiempo, por un pelo lógico de diferencia, por sólo un 1 de diferencia. . .

Todo esto pone en evidencia otras dos cosas bastante curiosas que permiten aclarar el embrollo del «ilusionismo de la profundidad». Vuelvo por un momento a él con una digresión. Se admitirá a esta altura que el ilusionismo en pintura ya no se vincula estrictamente al problema de la perspectiva pictórica y a la transparencia del plano que la funda —con el séquito de cuestiones técnicas aferentes—, y que por lo tanto es también una pura cuestión lógica. Pero ahora podemos hacer algo todavía más fuerte —es decir, todavía más simple—. Porque hoy se sabe que la perspectiva, con la transparencia del plano que la funda, se funda asimismo en un símil lógico, este ilusionismo lógico de escritura al que me refiero. Puesto que, igualmente, la perspectiva que supone que se traza y se pinta sobre una tela supone al propio tiempo en su ademán, bien a ras de su práctica, esa lógica del plano. Lógica escrituraria o —el griego *graphein* de-

signa tanto la letra como el dibujo— lógica gráfica del plano, que por lo tanto es la lógica misma de lo visible.

Siendo la perspectiva, tal como se dijo, la inyección de un sujeto vidente en esa lógica gráfica.

Volver al objeto es, en consecuencia, situarse antes de la imagen, antes incluso de cualquier visualidad, para considerar el mero hecho, elemental, de que el pintor, para —e incluso antes que— pintar la ilusión de una ciudad, la ilusión de una batalla, del océano, de un manojo de espárragos o de la Pasión de Jesucristo, para —e incluso antes que— dibujar sobre su tela toda esa edificación de líneas del damero perspectivo en el suelo, del horizonte y de todas las fugas y disminuciones, aplica, simplemente, una marca sobre una superficie.

De modo que esto alcanza para sostener que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch es no sólo anterior, lógicamente, al panel perdido de Brunelleschi, a la *Trinidad* de Masaccio, lógicamente anterior a la perspectiva de los pintores del Renacimiento, sino que es el fundamento y la condición, lógicos, de la perspectiva ilusionista, de toda perspectiva. (Al final, esto se parece a una suerte de cuento talmúdico donde se dice que se necesita un camino muy pero muy largo para llegar al comienzo, al fundamento, para alcanzar por fin el 0.)

El cero, pues, es también el fondo blanco sobre el cual se eleva el cuadrado negro. Y recíprocamente, el fondo blanco del cuadro es el 0, y el cuadrado negro, el 1. Pero además el 1 no es más que lo primero, es decir que a partir de él, y del 0, puede engendrarse toda la serie de los números, desde el 2, que vendrá a perfilarse a su vez sobre el fondo del 0, hasta el infinito: uno-cero, dos-cero, tres-cero. . . El cero, lo que se repite en el intervalo.<sup>19</sup>

Para decirlo aún de otra manera y para reunir todo esto en forma de conclusiones, sugiero: primeramente, leer el título

<sup>19</sup> Toda esta lógica divertida, aplicada en este caso al cuadro, se la debo a J.-A. Miller, a su enseñanza y a su artículo «La suture», *Cahiers pour l'Analyse*, n° 1, enero de 1966, págs. 43-60.

de la exposición 0,10 no ya como una fracción, sino «cero-coma-uno-cero», como una serie; en segundo lugar, que se pueden establecer estas ecuaciones: fondo blanco = 0 y cuadrado negro = 1; por lo tanto, en tercer lugar, que el título de la exposición 0,10 es la transcripción exacta en escritura matemática, la fórmula, el algoritmo del cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco*; y por último y ante todo, en cuarto lugar: que el cuadro mismo es la inscripción exacta de la escritura 0,10 sobre una superficie.

(12)

¿No se debe decir que la huella visible sobre el fondo es el fundamento *real* de la escritura 1,0? ¿O incluso que la escritura, el gesto de escribir, antes incluso de desplegarse, en el instante en que simplemente la punta del lápiz se posa sobre la hoja, supone ya esta lógica matemática del 1,0? ¿O incluso que la escritura lógica 1,0 es la lógica invisiblemente obrante en toda escritura visible, es decir, en toda escritura? ¿O incluso que 1,0 es la escritura lógica de lo visible, como tal? ¿O incluso que lo visible, como tal, es lógico? ¿Y que 1,0 es la escritura lógica de lo visible como tal? ¿O incluso que *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es el cuadro que expone el fundamento lógico de lo visible?

(13)

Dicho en otras palabras, por último, y se podría recuperar así el comentario propiamente «pictórico» sobre el «cero», el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, histórica y teóricamente primer cuadro suprematista, se presenta por lógica como el primer cuadro de una serie que sería virtualmente toda la pintura del siglo y también posterior.<sup>20</sup> Por una suerte de

<sup>20</sup> Haciendo pareja con el *Cuadrado negro*, Malevitch producirá el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de 1918 como una suerte de estadio último de la pintura. «Es posible que el *Cuadrado blanco* signifique a la vez el comienzo y el fin», escribe en *Die Gegenstandslose Welt* (1927).

pliegue —que no deja de evocarme *El zócalo del mundo* de Manzoni (1961)—, al plantearse él mismo como «cero», por una «astucia» lógica, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* se sitúa así como el primer cuadro de la modernidad, sobre el cual toda la modernidad vendría, en suma, a sentarse y a descansar; más exactamente, se instala como aquel con relación al cual todos los que hayan de seguir ya no podrán ser pensados, o más bien contados, sino como «siguientes» (2, 3, 4, 5, 6. . .). De modo que este «primer cuadro» sería el «cuadro cero», el 0, el fondo sobre el cual todas las otras marcas, todos los otros cuadrados, es decir, todos los otros cuadros vendrían a inscribirse, el cuadro padre, fundador o refundador de la Pintura; después y por el 0,10, vienen 0,20, 0,30, 0,40, 0,50, 0,60. . . Como si con todo cuadro, desde entonces, se repitiera iterativamente el cuadro de Malevitch —como un cuadrado de fondo.

(14)

Propongamos la ecuación: cuadro = 0, con todas las repiqueantes consecuencias que, como acabamos de verlo, esto puede tener. Advierto que si he podido pintar la rueda de bicicleta de Duchamp bajo luces muy diversas, nunca consideraré que podía figurar a la perfección un 0 y desempeñar escrupulosamente una función de 0. Que una rueda de bicicleta vacía encarne el cero, eso es incluso lo que caería bajo el sentido. Lo dejo caer, pues: rueda = 0. Eso rueda.\*

(15)

Más que a relamerse oscuramente con Vacíos metafísicos, con Nadas místicas, con Desiertos eternos e infinitos, con Pintura exangüe, con Consunción artística, con Página de

\* La homonimia la da el español, contra una diferencia de sólo una consonante en francés: «rueda» (sustantivo): *roue*; «rueda» (del verbo rodar): *roule*. (*N. de la T.*)

Pintura ya blanca o vuelta ya por fin, me parece que estas variaciones sobre el Cuadrado y el 0 invitan a mirar las cosas bajo una luz muy diferente, festiva, espontánea.

En particular, si la abstracción constituye una ruptura *de hecho* con el pasado, con la figuración y toda la historia antigua del arte, esto, curiosamente, no adopta en el cuadro de Malevitch, en todo caso a mis ojos, ni la forma ni el proyecto ni el valor de una tabla rasa. Me parece que, más que hacia un fin, más que hacia un borramiento del pasado —política siempre harto inquietante, incluso cuando se trata de pintura—, este cuadro, con la lógica de las formas que lo anima, se inscribe en el área de los comienzos. Vale decir que me cuesta discernir en él aquella problemática del «último cuadro», aquella «fantasía», como dice Y.-A. Bois, que «habrá sido el motor de todo el arte moderno en tanto horizonte mítico, con la búsqueda de esencia y la combustión energética de la fuerza de negación de que es solidaria».<sup>21</sup>

Para decirlo aún de otra manera, si al mirar este cuadro veo efectivamente en él un enorme cuadrado negro de dinamita, no alcanzo a distinguir la menor tentación suicida. Porque, cuando se cae en el hacer y el tomar, no otra cosa significa esa «combustión energética de la fuerza de negación». Dinamitar la pintura es, para el pintor, dinamitarse con ella. Dinamitar al pintor como «prejuicio obsoleto». Pero aunque Malevitch aliente a ello en palabras, con la boca, en los hechos su cuadro no lo hace. Y no voy a darme siquiera el lujo, barato, es verdad, de hacer notar que, detrás del *Cuadrado negro*, después del Último Cuadro de la Pintura, restan todavía veinte años de «embadurnamientos» y «trementina» —práctica que sólo cesará con la muerte del pintor, en 1935.

¿Debería verse aquí sólo una incoherencia, un cambio de chaqueta, una traición, por qué no, a los ideales revolucionarios y a las exigencias estéticas de su juventud? ¿O será el indicio de una falta de fe en sí mismo? ¿O es ese terrible foso que separa al arte de la vida y que uno debe rellenar? Por mi parte, aun dejando de lado las cuestiones estéticas planteadas por la obra posterior de Malevitch, no veo aquí moti-

<sup>21</sup> Y.-A. Bois, *art. cit.*, pág. 41.

vo de asombro. Porque, lejos de un desestimiento, veo en este cuadro una afirmación de la Pintura. Una afirmación preñada no sólo de la pintura que vendrá de Malevitch, sino de toda la pintura venidera.

Se dirá tal vez que, como este cuadro quiere ser un corte, no se puede zanjar entre lo que él concluye y lo que él comienza, que esto es asunto de ángulo de visión, o de humor, de botella medio vacía o medio llena. No lo creo así. Creo que la tensión de este cuadro se orienta hacia lo Nuevo. Que este Cuadro Nuevo haga entrar al pasado en la Historia es un efecto, de hecho, que no constituye su sentido; no es hacia lo que tiende.

Este *Cuadrado* me da hoy la impresión de un megalito misterioso alrededor del cual todo el mundo da vueltas y se afana, sondeándolo por todas sus caras, un megalito caído en el siglo XX para declarar, apóstrofe mudo en una lengua silenciosa, algo de este orden: «¿Qué hay de nuevo? — El cuadro de pintura».

1915, Odisea del Espacio de la pintura.

Porque, sea como fuere, se dirá lo que se quiera sobre Malevitch y la intención estragadora de tirar abajo el arte del pasado, sobre la intransigencia, la radicalidad de la Vanguardia, sobre el espíritu revolucionario devastador que no se cansaría de poner un punto, o un cuadrado final al Arte; el propio Malevitch podrá seguir proclamando que «la pintura caducó hace mucho tiempo, y el pintor mismo es un prejuicio del pasado»,<sup>22</sup> da igual. Compruebo simplemente que, si se trata de una liquidación de la vieja pintura y, para decir las cosas como son, del arte de la pintura entero, de todos modos es en un cuadro de pintura donde ella se cumple. Como dice siempre el dueño del café de mi cuadra: «Lo digo y lo sostengo».

(Y además no hablaré, después de aquellos años 1915-1920 consagrados a una abstracción radical, de lo que evocué de

<sup>22</sup> Citado por Y.-A. Bois, *art. cit.*, pág. 42.

lejos anteriormente, el retorno clamoroso de Malevitch a la figuración; ni de aquella complicación extra por la que continuó pintando cuadrados negros aun cuando se consagrara a cuadros de un realismo crujiente y más que regresivo; así, desde comienzos de la década de 1930 Malevitch utiliza el cuadrado negro como un monograma sobre sus telas, en tal forma que el desarmante *Autorretrato* de 1933 (San Petersburgo) lleva este cuadrado como única firma visible del pintor bajo una imagen suya muy «príncipe del Renacimiento»; como tampoco hablaré, en un sentido inverso, de aquel cuadro de 1915 que también es un cuadrado, pero rojo, expuesto al mismo tiempo que el *Cuadrado negro*, el que, por su parte, en vez del austero nombre de concepto frío que es *Cuadrángulo*, llevaba el risueño título de *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*; como tampoco, por último, me ocuparé aquí del primer escrito teórico de Malevitch, publicado también en 1915 y titulado *Del cubismo al suprematismo. El Nuevo Realismo pictórico*. Dejaré así a otros, más avisados, el cuidado de desenredar ese ovillo «Malevitch» donde el hilo de la abstracción pura y dura, en lugar de separarse, se cruza y se vuelve a cruzar incesantemente con el del «realismo».)

(16)

Tan sólo un golpecito de pincel y todo se complica: ¡cuando se mira la tela de cerca, se advierte que Malevitch pasó unas pinceladitas blancas sobre el borde del cuadrado negro! ¡Unas manchitas de pintura blanca sobre el negro! Nada más que retoques, se dirá, una repasada, se dirá, no hay cómo hacer con esto una montaña. Se dirá. Pues bien, esto es exactamente lo que yo digo, con este cuadrado negro sobre el fondo blanco no hay cómo hacer una montaña, porque aquí todo es leve, e inclusive, en cuanto se tienen dos, es imposible hacer una montaña de pintura.\*

\* El original incluye un juego de palabras intraducible, que se intentó sustituir por una imagen de sentido más o menos emparentado. (*N. de la T.*)

No hablo de intenciones, hablo de hechos. Un poco de negro sobre el blanco con, en cierto lugar, una vueltita de blanco sobre lo negro, esto no hace un globo, hace un nudo grueso, una gruesa complicación de pintura.

Concentrémonos un poco, un momento. Si tomamos esa pasadita de blanco como un simple retoque, como un ridículo detalle, estamos, para recoger estas categorías en el uso que les da Daniel Arasse, en una concepción de la pintura «de lejos». Suponemos un poco de distancia y con ello el retoque entra en el registro de la ilusión; de lejos, este detalle serviría para dar la ilusión de que el cuadrado es aproximadamente cuadrado. Si consideramos este detalle como puro detalle, de lejos, nada más que como un retoque, entonces miramos el cuadro de Malevitch como la pintura antigua, un cuadro que representa un cuadrado negro, todo aquello con lo cual se entiende que este cuadro rompe, todo aquello contra lo cual este cuadrado se ha alzado. Pero sigamos.

Si ahora pasamos a una visión «de cerca», ese detalle se vuelve más que importante, hace vibrar todo lo que se dijo de la lógica del espesor, pero para hacerle conocer un grado de refinamiento extra. En efecto, mediante ese «simple retoque» la pintura realiza súbitamente una figura topológica incomparable, hasta impensable, un nudo, que sólo la pintura puede realizar.

Un poco de atención. Si el cuadrado negro, que está sobre el fondo blanco, se encuentra en algunos puntos, hacia el borde, cubierto por un poco del blanco del fondo, entonces el cuadrado negro está, simultánea e indisolublemente, encima y debajo del fondo blanco; así como lo blanco del fondo está, simultánea e indisolublemente, debajo y encima de lo negro del cuadrado. El cuadrado negro baja hacia el fondo cuando el fondo se desliza sobre el cuadrado. Dicho de otra manera, el fondo blanco ya no es solamente el fondo, así como el cuadrado negro ya no es solamente un cuadrado. Cada uno está encima del otro y cada uno debajo del otro, simultánea e indisolublemente. Blanco y negro son figura y fondo, indisoluble y simultáneamente.

No es sólo un detalle, es un detalle monumental. He aquí un nudo que sólo la pintura puede realizar. Pensemos en el primer trabajo de François Rouan, cuando pintaba sobre cinta y trenzaba sus telas. El también se preocupa por lo de arriba y por lo de abajo de la pintura. Pero en un tejido, arriba y abajo se suceden y alternan, mientras que, en el cuadrado de Malevitch, abajo y arriba son simultáneos e indisolubles. El espesor del plano de la pintura ya no incumbe al tejido, como el de la propia tela textil, sino a una suerte de anudamiento.

Este cuadro es un nudo, un nudo de superficies-planos que anuda dos superficies-planos, blancas y negras. Muestra así que el plano del cuadro es siempre bi-plano, por lo menos no hay oposición entre figura y fondo, sino nudo. Un nudo de planos.

Este ridículo detalle que nos lanza sobre la pista de la pintura como nudo de planos adquiere una magnitud todavía mayor si nos percatamos de que la tela de Malevitch destaca y revela un problema archiantiguo y archimoderno de la pintura.

Considérese simplemente aquella práctica del empleo o intervención del soporte en la superficie pintada. Puede tratarse, como muchas veces en el arte paleolítico, de la integración de los accidentes o defectos de la pared en la figura, un sílex que da aquí un ojo a un caballo, o allí esa cicatriz de la roca acusando la curva de un vientre; o bien del uso corriente hoy día de la materia del soporte, tela u otra, viniendo a alimentar la composición con una suerte de espesor táctil. Pintura contemporánea (arte rock) o arte parietal de las sociedades prehistóricas (*Rock art*, como dicen en inglés), en uno y otro caso, sin que por lo general veamos en ello más que una curiosidad práctica o estética, se trata sin embargo cabalmente del mismo delicado problema de anudamiento de planos, la figura topológica que exhibe el *Cuadrado* de Malevitch. Aquí y allá, lo sobre y lo debajo pasan abajo-arriba lo uno de lo otro, de manera tanto simultánea como indisoluble.

Sugiero volver por última vez al cuadro y, partiendo de la dialéctica abierta entre el cuadrado negro y el marco blanco, advertir otro juego «lógico», no menos real, que nos devolverá al cabo a las apuestas harto reales y esenciales que entraña un cuadro como este.

Consideremos en efecto que en *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, aparte de una lógica de la profundidad de la pintura, se activa otra lógica, esta vez en «superficie», que pone en tensión los dos «elementos» visibles del cuadro. El campo negro central y el borde blanco.

Todo está, cómo decirlo, una vez más justamente, en la manera de decir, ver y decir lo que se ve. El cuadrado negro viene a inscribirse sobre un fondo blanco, de acuerdo. Pero cuando se mira el cuadro, hay además dos maneras de verlo que son también dos maneras de concebirlo.

La primera es considerar que el cuadrado negro viene a ocupar el centro del cuadro, que él forma su campo en una suerte de posición dominante, que viene a cubrir lo blanco del fondo y que, en consecuencia, lo blanco que hay visible alrededor es un reborde que contiene y dibuja el cuadrado negro central.

O bien podemos considerar lo inverso, que el cuadrado negro está en verdad para dibujar él mismo, claramente, lo que en este caso no es tanto un reborde blanco sino un marco, un marco solito, con Nada en el campo central.

Así pues, dos alternativas. O bien el reborde blanco está allí como borde y viene a delinear el cuadrado en aquella función fundamental de la pintura que Alberti denominaba *circunscripción*, y que consistía esencialmente en trazar el contorno de una forma. O bien es el propio cuadrado negro el que circunscribe lo blanco, practicando así, en suma, desde el interior, esa función fundamental de la pintura que es el marco.

¿Podemos decidir? ¿Hay incluso motivo para decidir? ¿No habría que suponer más bien que estos dos elementos actúan juntos de manera tan simultánea como indisoluble, que interactúan al mismo tiempo y el uno sobre el otro, que el reborde blanco circunscribe y a la par forma marco, mientras que el cuadrado negro delimita desde el interior el reborde a la par que lo empuja hacia los límites?

En síntesis, el marco blanco enmarca al cuadrado negro, tanto como el cuadrado negro enmarca al marco blanco. Nueva dialéctica pictórica, la D.S.C.M.C. — Dialéctica de Superficie del Cuadro del Marco y del Campo.

(18)

Lo cual nos precipita hacia el último anudamiento que hará aparecer otro rostro, importante, del cuadro de Malevitch, y una apuesta que él entraña para la pintura en general.

Sugiero tomar en sentido inverso la hipótesis mencionada al comienzo y decir que, si Malevitch lleva su cuadro a tocar casi el objeto-soporte, esto, lejos de ser una especie de error lógico, constituye un elemento esencial en su estrategia de ruptura pictórica con «el mundo de los objetos» (la realidad, como le llaman).

Basta considerar que este cuadro, que tiende a tocar casi las coordenadas de su soporte, equivale también en el mismo impulso a reencontrar casi el estatuto renacentista, albertiano, del cuadro de pintura entendido como una ventana.<sup>23</sup> Ventana abierta sobre el mundo y todas las historias del mundo que se pintaban, ilusoriamente, en o a través de esa ventana.

Propongo pues tomar en cuenta aquella manera de mirar este cuadro que yo decía, a saber: como un marco blanco al-

<sup>23</sup> Cf. en particular la edición de su tratado en lengua vulgar, redactada en 1436, un año después de la edición latina, L.-B. Alberti, *Della Pittura*, Libro I, § 19.

rededor de un cuadrado negro. Ese entorno blanco aparece entonces como un bastidor o como un montante; de este modo, el cuadro de Malevitch reproduce casi literalmente la edificación elemental de una ventana, en su esencia, que es de marco.

«Lo blanco —escribe J.-C. Marcadé— actúa de hecho como un marco desde el que aparece, emerge el nuevo cuadro en forma de cuadrilátero monocromo negro. El «marco» ya no es exterior al cuadro, su *parergon* (elemento añadido a la obra), participa de ella intrínsecamente».<sup>24</sup> De igual modo Yves-Alain Bois, en su artículo, ve también un «marco» rodeando el «cuadrado».<sup>25</sup> En ciertos aspectos son ya interpretaciones y yo las suscribo, pero por razones sin duda de afán de rigor, me parecen demasiado descriptivas todavía y, en el sentido fuerte de una visión en tres dimensiones, demasiado chatas, lo que las conduce a no sacar hasta el final las consecuencias de lo que describen. Y primeramente, como lo destaca el propio Malevitch, que este marco interior instituye el cuadro como ventana. «Al examinar la tela —dice—, vemos ante todo en ella una ventana a través de la cual descubrimos la vida».<sup>26</sup>

Sin embargo, en oposición a esta idea formulada por el pintor y que recoge la idea albertiana, el cuadro mismo, cuando se lo contempla, con el cuadrado negro que vendría a pintarse en suma en el interior de ese marco —en el interior y no, como poco antes, encima—, aquello ante lo cual parecemos hallarnos nosotros, los espectadores, es quizá cabalmente una ventana, pero indudablemente no abierta sino cerrada. Veremos más tarde cómo se abre sin embargo una ventana.

Ventana cerrada o telón bajado sobre el mundo. Llegado el caso, podrían ser títulos para este *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

Pero, y aquí está todo el problema, sería erróneo inferir de ello un arte que se apartaría así del mundo. Porque también

<sup>24</sup> J.-C. Marcadé, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>25</sup> Y.-A. Bois, *id.*, *ibid.*

<sup>26</sup> Malevitch, *Ecrits*, t. I, 1920, pág. 120.

podemos ver este cuadro desde un ángulo que, en vez de invitar a cerrar los ojos, a retirarse de las pesadeces de la realidad en beneficio de vaya a saber qué exaltación de las sensaciones, de la imaginación o del sueño —de la «vivencia interior», para hablar atrocemente como un psicólogo—, conduce, por el contrario, a situarlo por entero del lado de una apuesta por la verdad.

Después de todo, antes que *Ventana cerrada sobre el mundo*, este *Cuadrado negro* podría denominarse más certeramente *Telón bajado sobre la ilusión*. Porque si la idea de la ventana tenía antaño un sentido, era para obrar de modo que, pintando sobre la tela, se «diera a ver» la ilusión de un mundo, la ilusión de una transparencia, la ilusión misma de una ventana. El fundamento de la idea de la ventana del cuadro es sin duda que el cuadro es un muro, una pantalla de pintura. Es decir que la noción de cuadro-ventana tiene por correlato recusar la opacidad de la pantalla que todo cuadro de pintura constituye, el escotoma mental sobre el hecho de que un cuadro no es realmente una ventana, que es incluso lo contrario.

En este sentido, lo que mostraría el *Cuadrado negro* de Malevitch es que un cuadro es, realmente, de verdad, una pantalla que, lejos de abrir al mundo, realmente, de verdad, lo oculta, y al mismo tiempo que sobre esta pantalla se pinta algo, que algo allí se «da a ver», realmente, de verdad: pintura, que es opaca. Este pensamiento plástico, desde, en líneas generales, Cézanne, forma también parte del capital de la modernidad.

*Cuadrado negro sobre fondo blanco*, este cuadro a su vez sería perfectamente isomórfico a su soporte o, para ser más exactos, se mostraría como un cuadro, que muestra el cuadro-como-pantalla, que oculta, y sobre lo cual se pinta algo —aquí, la Nada.

De este modo podríamos decir que el cuadro de Malevitch, si se retira, no se retira del mundo sino de la ilusión del mundo, de la ilusión de que la pintura «daría a ver» el mundo. Si se retira, es por lo tanto para, en un primer tiempo, mostrar

lo real, primero, de la pintura: que la pintura es una apariencia, que la pintura es ciega. Si se retira, es por lo tanto para apuntar al derecho de la verdad.

En todo esto, el cuadro de Malevitch sería exactamente lo inverso, el negativo (un negro en blanco casi fotográfico) del apólogo de Zeuxis y Parrasio: aquí el velo no se pinta como una ilusión, para engañar al ojo, como una invitación a levantarlo para ver por fin —detrás— el mundo verdadero. En este *Cuadrado*, los velos, por el contrario, han caído. Sólo resta un pedazo de tela más o menos cuadrado tendido sobre un bastidor y cubierto de pintura. Telón. Pensamos aquí en la serie de los Rothko para el Seagram Building, que se puede ver en la Tate Gallery de Londres.<sup>27</sup>

Que ese telón cuadrado caiga en 1915, en medio de la Gran Guerra que tuvo a Rusia por primera recluta, es un dato. Que este cuadro negro que Malevitch expone como «experiencia de la ausencia» surja en un tiempo en que, menos de un año después, se contarán 2.500.000 de muertos rusos en una guerra que verá desaparecer en total a más de 10.000.000 de hombres, es un dato. Que esta pintura de la ausencia haga ver esta ausencia inmensa no es una interpretación, es reconocer el dato de la potencia de un cuadro como instrumento óptico, máquina para mostrar.

Si hubiese que hallar otro título, profético, para este *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, sin perjuicio de dirigir este cuadro contra el discurso del propio Malevitch, oponiéndose a algo así como «¡Abajo el objeto! ¡Viva la Sensación!», yo vería mucho mejor algo así como *Adelante detrás de la Verdad, o Retorno hacia lo Real*.

<sup>27</sup> Remito al comentario de Yves Depelseñaire, «Sur quoi la fenêtre ouvre, sur quoi elle se ferme», en *Le regard et l'objet de la psychanalyse*, actas del coloquio de la Association de la Cause Freudienne, Toulouse Midi-Pyrénées, diciembre de 1994, págs. 79-84.

[ventana sobre]

(1)

Otro *Cuadrado* de Malevitch nos hará dar un paso más. No se trata propiamente de un cuadro, sino de una obra tridimensional pintada, óleo sobre yeso, titulada *Cuadrado negro* y fechada «hacia 1923-1930», un bloque cuadrado de 36,7 x 36,7 x 9,2, y hueco, obra que se puede visitar en el Musée d'Art Moderne del Centre Georges-Pompidou en París.

Si lo cito a comparecer, rompiendo así, en apariencia, mi intención de atenerme exclusivamente al primer *Cuadrado*, es porque este *Cuadrado* sobre yeso no sólo es, primero, la prueba material de lo que yo postulo sobre el cuadro de 1915; segundo, la respuesta a una vasta interrogación que podría formularse así: ¿qué es un cuadro que tiene un cuadrado negro pintado encima, y por qué?; y, tercero, el hijo necesario del cuadro de 1915. Creo que esta obra estaba, cómo decirlo, incluida ya lógicamente, desde el primer *Cuadrado*, en el primer *Cuadrado*. Es su hijo legítimo y esperado.

Descriptivamente, la reseña del MNAM indica que este «ejemplar del *Cuadrado negro* (...) se muestra, con su reborde blanco adelgazándose ligeramente sobre la izquierda, más próximo a la versión original de 1915. Su soporte —un paralelepípedo de yeso hueco— lo acerca a los *Architectones* (...)»\* pero se separa de ellos por sus dimensiones, relativamente grandes». Y la nota concluye: «Es difícil comprender a qué intención respondía esta versión volumétrica».<sup>1</sup>

\* En 1923, Malevitch comienza a realizar, bajo el nombre de «architectones», modelos en yeso que recuerdan masas arquitectónicas urbanísticas, pero al margen de cualquier preocupación funcional. (*N. de la T.*)

<sup>1</sup> *La collection du Musée National d'Art Moderne*, ed. Centre Georges-Pompidou, 1986, pág. 387.

Se considera a esta obra un enigma; yo veo en ella, en cambio, una respuesta.

En lugar de que la existencia de este bloque de yeso me sorprenda o de considerarlo como una simple variación sobre un tema —como son juzgados en general los otros dos cuadrados negros sobre tela que siguieron al de 1915—, un simple ejercicio tan sin ton ni son como los otros, creo, por el contrario, que semejante cuadrado pintado sobre un bloque de yeso tenía que existir por fuerza, que era necesario e incluso que estaba previsto. Tal vez Malevitch no lo sabía aún en 1915, pero su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* sí lo sabía, lo preveía. Razonadora y vigilante, mi teoría también lo había previsto; ella lo había visto llegar, en suma, cuando yo mismo ni siquiera sospechaba que pudiese existir un cuadrado semejante sobre un bloque como ese; fue ella, pues, la que me convenció de que si el *Cuadrado* de 1915 es cabalmente lo que se dijo, entonces tenía que haber en algún lado, por fuerza, algo así como un pedazo de pared con un cuadrado negro pintado encima. Mil gracias, entonces, a Didier Schulmann, conservador del Centre Georges-Pompidou, por haberme descubierto la existencia de este *Cuadrado negro* de 1923.

Démosle inmediata cabida a la idea de que este *Cuadrado negro* es un agua inesperada, casi providencial, llevada al molino de la tesis del espesor del plano. Decir ante este cuadro-bloque que «la pintura no es de poco grosor», de inmediato adquiere cierto peso. Pero no es esto lo que tengo en mente cuando señalo en el *Cuadrado* sobre yeso al hijo legítimo del *Cuadrado* de 1915.

Antes de ir a lo que tengo en mente, dos observaciones previas.

Por un lado, solicito aquí una atención teórica y estética hacia el «soporte», que a menudo responde a las meras coordenadas técnicas de una obra —óleo sobre tela, lápiz sobre papel. . . Se habla de «soporte» precisamente porque se lo tiene por el soporte de la obra, ajeno a la obra —exactamente, en este punto, como se lo pudo decir del zócalo con relación a la

escultura. La obra de arte es la pintura que está sobre la tela, el dibujo que está sobre el papel. . . Por supuesto, la modernidad obligó también a cambiar este modo de aprehender las cosas, pero localmente, o en parte, subsiste. Como quiera que sea, lo que me propongo considerar es el hecho de que este *Cuadrado* está pintado sobre un espeso adoquín de yeso.

Si la pintura es *cosa mentale*, entonces jamás se presta suficiente atención a bloques de yeso que pueden tener volúmenes de 36,7 x 36,7 x 9,2, o sea 12.391 cm<sup>3</sup> de pensamiento, aproximadamente. Aprovecho para rendir homenaje a Chantal Quirot, quien procedió a restaurar este *Cuadrado negro*, por la ayuda esclarecida que tuvo a bien brindarme. El restaurador no sólo tiene un saber y un *savoir-faire*, sino que su mirada es una mirada que casi toca el objeto —no mira la imagen o el sentido, mira el toque, la materia, mira la pintura, sin que esto sea para ella una forma o una vibración visible; lo que no impide que la persona restauradora sea un mirador, un aficionado, pero, en el ejercicio de su profesión, ella mira lo que no es ni imagen ni significación. Es muy interesante que una restauradora se ocupe de pintura, porque lo que a ella le interesa en un cuadro es lo que no se dice y lo que no se ve. En definitiva, todo su trabajo demuestra que el arte desmiente y anula la división milenaria, y en nuestra sociedad más fundamental e irreductible que su división en clases, del trabajo intelectual y el trabajo manual; y por lo tanto demuestra, por si hacía falta, que la restauración de las obras de arte es una disciplina de alto pensamiento que toca casi el del artista, precisamente porque también él, por definición, es un pensador manual.

Por otro lado, el uso del yeso podría incitar seguramente, como se ha dicho, a asociar este *Cuadrado negro* de 1923 a los *Architectones* (que Malevitch realiza en yeso a partir de 1926,<sup>2</sup> tras haber utilizado cartón), y promover ciertos debates sobre las relaciones del uno con los otros. El yeso constituiría el puente, como material del volumen, entre ese

<sup>2</sup> Cf. Caroline Kealy, «Les architectones», en *Les architectones*, catálogo de la exposición realizada en el Centre Georges-Pompidou, pág. 20.

*Cuadrado* de pintura y, esta vez, la arquitectura. «Del uso del yeso en Malevitch»: es fructífero seguramente interesarse en el empleo de este material de construcción por parte del pintor, sólo temo que el seguimiento de una tesis general sobre el yeso deje escapar, evite, soslaye o decididamente ahogue de entrada esta simple pregunta irritante: ¿por qué? ¿por qué haber pintado ese endiablado cuadrado negro sobre un bloque de yeso blanco y no sobre una tela, madera u otra cosa? Es decir, insisto, que el yeso no es considerado aquí ni como el soporte contingente de una pintura ni como un material fortuito e independiente de la obra, sino como parte integrante del cuadro llamado *Cuadrado negro*. El soporte no es un medio. Lo considero obligado, integrado al «concepto» de la obra, que, tal como se podía decir de la rueda de bicicleta de Duchamp y del banquito de madera,<sup>3</sup> es el paquete entero del cuadrado pintado y su «soporte» de yeso.

La modernidad nos acostumbró, por cierto, a tomar en cuenta el soporte o el material, ya sea estéticamente, por su utilización plástica en una obra singular, ya sea teóricamente; pero esta vez se trata de un problema artístico general: «la cuestión del soporte». Parece tener cabida una tercera posibilidad que consistiría en cruzar los modos, en plantear la cuestión del soporte como un problema teórico, pero en singular, en relación con una obra determinada y considerada en su esencial particularidad. Se podría apoyar esto en la fórmula tajante: «la teoría es teoría de una obra» o «no hay más teoría universal que de la obra singular», o bien, tipo consigna, «una obra, una teoría» —de ese modo, además, toda teoría sería por sí sola, estrictamente, un sacabocados.\*

<sup>3</sup> Descubro, en una amplitud que salva, me parece, las separaciones tradicionales de las artes, la centralidad de la cuestión del soporte, que podría valer perfectamente como la cuestión-soporte de la modernidad como tal. Después de todo, cuando se dice que la obra moderna es *acerca de* su propio soporte físico, no se sigue una dirección diferente; sólo habría que radicalizar la fórmula y responder a: «¿Qué cosa es moderna? — Integrar el soporte en la obra» (aun cuando esto llevara a concluir, de manera provisional, que entonces Lascaux es moderno).

\* Hay en la frase un juego de palabras intraducible: «fórmula tajante» corresponde al giro idiomático *formule à l'emporte-pièce*, y «sacabocados» es la traducción de *emporte-pièce*. La alusión, clara para el oído francés, es al corte en piezas, individualizador. (*N. de la T.*)

Lo cierto es que este *Cuadrado negro* constituye sin duda, para la empresa de clasificación museográfica, un problema; equívoco encarnado, ¿qué tenemos delante?: ¿una pintura realizada sobre un soporte inhabitual? ¿una escultura pintada? ¿un fragmento de arquitectura? ¿otra cosa? Ignoro si hay razones para zanjar la cuestión. En cuanto a mí, lo que me importa es no zanjar nada, pues considero por principio que la incertidumbre equívoca es más productiva que cualquier respuesta tajante a la pregunta. Si esta obra hace surgir una duda, su riqueza es, eventualmente, la de ser «dudosa». Lo cual invita a considerarla por todas sus caras, y de manera simultánea. La obra constituye tal vez una suerte de «interfaz», justamente, entre estas áreas categorizadas de las bellas artes. Y, en este caso, responder a la pregunta, zanjar la cuestión, sería desmembrar la obra, amputarle algunas de sus dimensiones, reducirla, y privarse así de alcanzar a su respecto una entera inteligencia, o la más entera posible. En cualquier caso, yo considero el *Cuadrado negro* como un bloque, un bloque que se hace cuadro.

Que este cuadro-bloque tiene que ver directamente con la arquitectura, esto es lo que se verá. Sin embargo, tal relación no está dada por el material utilizado sino por el cuadrado negro pintado encima. No es por figurar sobre un panel de yeso por lo que la obra tendría que ver con la arquitectura; al contrario, es porque el cuadrado negro pintado sobre un fondo blanco tiene que ver con la arquitectura por lo que Malevitch lo pintó sobre un panel de yeso. El uso del material y del soporte fue inducido, ordenado. Es una «consecuencia», lógica y por lo tanto obligada, del cuadro de 1915. De rebote, la consecuencia explica su causa.

Creo en verdad que si el *Cuadrado* tiene que ver con la arquitectura es porque fundamentalmente, para Malevitch, la pintura es hija de la arquitectura. De suerte que el pasaje del plano al volumen es un punto de interrogación general para el pintor. Y el *Cuadrado* sobre cuadrado de yeso me parece entonces, no exactamente una nueva obra, sino una puesta en volumen real del *Cuadrado* sobre tela de 1915 —que sería entonces, por su parte, una pieza arquitectónica, aplanada.

Todo es asunto de ventana, de marco y de pantalla.

He dicho que el *Cuadrado* de 1915 no presentaba más que el cuadro como tal, que era una pantalla, opaca; que ocultaba, pero que ocultaba el cuadro mismo, que ocultaba la pintura como ilusión de dar a ver el mundo. Inferí entonces que el cuadrado negro era un bajador de telón sobre la ilusión; por lo tanto, que ese telón caído era una manera de mostrar la ilusión en cuanto tal, es decir que el telón caído constituía un acto de señalar, de hacer ver la verdad. Persisto. Ahora bien, de aquí no resultaba exactamente que se pueda considerar el cuadro como una ventana, no ya ilusoria, sino *real*, abierta *realmente* sobre el mundo *real*. Sin embargo lo es.

A grandes rasgos, podríamos resumir la situación indicando que en aquel momento me dejé deslizar ligera, cobardemente, lo confieso, hacia la idea formulada por Malevitch cuando, refiriéndose al cuadro de 1915, pretendía que «al examinar la tela, vemos en ella ante todo una ventana a través de la cual descubrimos la vida». Erré. Porque así y todo resulta un tanto dificultoso ver cómo un cuadro que alza el cuadrado negro como un estandarte contra la ilusión y por la verdad —la prosopopeya del cuadro dice «soy una pantalla opaca»<sup>4</sup>— podría poner en juego al mismo tiempo la idea de la ventana abierta. No funciona. Cuesta un poco ver en él «ante todo una ventana a través de la cual descubrimos la vida».

Entonces, o bien nos escapamos por la tangente alegando que se trataba de una expresión puramente «poética», o bien nos decimos que fuimos nosotros los que erramos el tiro y que debemos prestar una atención redoblada a los datos del problema. Como era de esperar, optaré por esta última posición —llamada del fastidioso.

Otro motivo, lateral, me impulsa a esto. Porque si, por un lado —que llamaré de la historia estricta del arte—, no puede menos que incordiarlos de veras ese hiato del parangón de

<sup>4</sup> El *Cuadrado rojo* sucederá en poco tiempo al *Cuadrado negro*. ¿Debe verse en esto un sentido político, un cambio de color de bandera?

la modernidad pictórica abrazando el *topos* remanido de la ventana, si, frente al cuadro, esto suena como una aberración, por otro lado —que calificaré de histórico simplemente, o de político—, estamos obligados a admitir *a priori* que tendría cierta coherencia suponer que Malevitch, pintor ruso comprometido (ya en 1905) con la revolución, junto a Maiakovski y muchos otros artistas, a la vez como militante, como combatiente y también como pintor, estéticamente comprometido, que un pintor semejante, pues, no podía establecer para su pintura, por razones de visión del mundo, otro proyecto que el de conectarse con el mundo.

No tengo inconveniente en encarar la reflexión sobre las obras sin referirlas a la Historia, ni a la del arte ni a la historia a secas, pero resulta que aquí la dimensión política brinda un indicio útil que llama la atención y reclama justamente llevar nuestra reflexión más en profundidad. Esto incita a considerar que la contradicción es un «verdadero» punto problemático, desde el momento en que coincidimos en que la pintura es una cosa seria.

En esta obra, los elementos antes establecidos se anudan entre sí. Como se dijo, todo es aquí asunto de espesor, ventana, marco y pantalla.

Mi conclusión sobre el *Cuadrado negro* de 1915 es que era un bajador de telón sobre la ilusión. Persisto. Pero entonces, ¿cómo sostener conjuntamente que un cuadro haga de pantalla y sea, al mismo tiempo, una ventana que da «sobre la vida»?

El *Cuadrado negro* de 1923 es la respuesta al problema, al mostrar justamente de qué modo una ventana puede estar al mismo tiempo abierta y cerrada.

Para llegar a eso cuanto antes, tomaré el atajo de una frase de Malevitch referida al problema del «colgamiento»: «[El colgamiento] revestirá una importancia extrema (. . .) Las paredes de los museos son superficies-planos sobre las cuales las obras deben repartirse en el mismo orden en que está repartida la composición de las formas sobre la superficie-

plano pictórica». De aquí deduzco simplemente la ecuación elemental de que, para Malevitch, cuadro = pared. Es decir que los dos son pantalla.

Consideremos ahora el *Cuadrado negro*. El bloque de yeso, que, me dice Chantal Quirot, es con toda probabilidad un moldeado hecho con una caja preparada para servir de molde, constituye una suerte de Placoplatre\* (que sin embargo no existía aún como tal en esa época), un trozo de arquitectura, un pedazo de pared, en suma. Esto, si nos basamos en la ecuación general postulada anteriormente, es más fácil aún de concebir por cuanto el bloque de yeso es de puro yeso, quiero decir que no sufrió apresto alguno ni lleva ningún rastro de pintura blanca. A diferencia de los otros *Cuadros* pintados sobre tela, aquí sólo hay pintura negra. Se trata, pues, de un cuadrado negro pintado sobre yeso, que es color yeso, forzosamente blanco. En rigor, deberíamos hablar no de un cuadrado negro sobre fondo blanco (que sitúa directamente la obra en la pintura), sino de cuadrado negro sobre fondo de pared (que la sitúa en otra parte). Propongo además denominar al bloque de yeso: *Pequeño lienzo de pared blanca*. *Cuadrado negro sobre pequeño lienzo de pared blanca*, he aquí la descripción completa.

Dicho de otra manera, si pared = cuadro, entonces podemos abordar este *Cuadrado negro* como un cuadro que habría sido pintado directamente sobre una pared.

Se plantea no obstante un problema. Para que haya cuadro, no basta pintar un cuadrado negro sobre una pared, todavía se precisa un marco, se precisa que este cuadrado negro quede enmarcado. Agregar en suma un *quadro* al cuadrado. Un cuadrado dentro de un cuadrado. Me explico. En verdad, la ecuación pared = cuadro no es del todo rigurosa, habría que decir más bien: *un cuadro = una pared*, es decir que hace falta una unidad, hace falta que se pueda individuar el objeto: hace falta un recorte. Un cuadrado negro pintado directamente sobre la superficie-plano de una pared, no enmarcado, puede ser eventualmente una simple mancha o

\* Marca registrada de un producto industrial francés consistente en placas de yeso para revestimiento de interiores. (*N. de la T.*)

una prueba de revestimiento, un trabajo de albañil no terminado o el inicio de un fresco. Para que haya cuadro hace falta, además, y con eso basta, que el cuadrado tenga un marco. Por otra parte, caso representativo extremo, un marco puede ser suficiente él solo para hacer un cuadro. Lo que llaman monocromo no es otra cosa, al fin de cuentas, que un cuadro reducido al marco; en este caso, el cuadro consiste en el simple hecho de que la pintura está enmarcada, nada más. Lo mismo con nuestro cuadrado.

Hay entonces, materialmente, dos maneras de hacer cuadro con un cuadrado negro pintado sobre una pared. O bien se lo enmarca con una raya – trazada donde sea, cerca, lejos, al borde del cuadrado (señalo además que un trazo al lápiz dibuja, bordea, recorta en la obra el cuadrado negro mismo); o bien, solución más cansadora pero, al ser más móvil, más ventajosa, se recorta la pared – esté ese recorte donde sea, cerca, lejos, al borde del cuadrado. En este punto cabe señalar que, al margen del aspecto vulgarmente práctico, no hay en principio la menor diferencia entre las dos soluciones; raya o recorte, en ambos casos se trata de una misma operación de recorte y separación. El cuadro, por esencia, se separa de lo que es la pared como superficie-plano, que es por principio infinita – lo cual es verdad en principio y rara vez en los hechos.

Más aún, pequeña plegadura temporal, no se separa de la superficie-plano un cuadro *ya existente*; es la separación misma la que instituye al cuadro. El cuadro nace de esta separación, no es sino esta separación.

Admitamos que se ponga en práctica la solución más cansadora pero también, al ser más móvil, más ventajosa, y que es el recorte real: así sucedería con nuestro *Cuadrado negro sobre pequeño lienzo de pared blanca* – si Malevitch no hubiese optado, en el fondo, por una solución mucho más mañosa y económica que, apelando al moldeado, llega al mismo resultado del lienzo de pared pero sin tener que fatigarse extrayéndolo directamente de esta última; lo que en verdad sería estúpido hacer, pero que no es nada estúpido pensar.

No porque, en lo que resulta, entre un cuadrado moldeado y un cuadrado recortado no haya, a grandes rasgos, prácticamente ninguna diferencia perceptible, sino porque, teóricamente, recorte y moldeado son aquí dos operaciones equivalentes, como vamos a verlo.

Vayamos a nuestra pared problema. ¿De qué manera nuestro pequeño lienzo de pared blanca, 9,2 cm de yeso bien denso, podría sin embargo abrir una ventana sobre el mundo? Fácil. Basta justamente con recortarlo y desprenderlo de la pared. ¿Y qué se obtiene? Un agujero en la pared. Un agujero que, cuando sus bordes forman un cuadrilátero regular, puede llamarse ventana — aunque las dimensiones, 36,7 x 36,7 serían más bien las de un tragaluz. ¿Una ventanilla a través de la cual vamos a descubrir la vida verdadera? ¿Un cuadro *Was ist Das?* ¿Quién anda ahí? ¡Cucú, soy yo, el mundo!

Dicho de otra manera, aquí no se piensa el cuadro como una ventana, como una ventana por analogía, como una ilusión de ventana según se la concebía antiguamente, sino instituyendo un verdadero agujero, una ventana real — aun cuando siga siendo evidentemente, la mayoría de las veces, virtual. En suma, si el cuadro es una separación, un recorte, un descuento, una extracción sobre una superficie-plano, entonces toda instauración del cuadro, que es una pantalla opaca, tiene por correlato la instauración de una ventana real. No hay lleno sin agujero. Y eso es todo.

De este modo, la tesis del *Cuadrado negro* sobre yeso de 1923 sería: no hay cuadro que no se perfile sobre fondo de falta, o no hay pantalla sin ventana (esta será la tesis de *La condición humana* de Magritte).

Reaparece en un sentido aquella idea de la modernidad según Michael Fried, basada en el descubrimiento de que «las pinturas no difieren en ningún punto esencial de las otras clases de objetos del mundo», pero señalando que el *Cuadrado negro* agrega a esto lo siguiente: que el cuadro no es solamente un «objeto del mundo», sino que él es *descontado* del mundo; el cuadro efectúa un retiro en la cuenta de los

objetos del mundo, introduce en ella una falta. No hay cuadro sin agujero. En cambio, he aquí con qué desbaratar una idea de lo moderno, la de que el cuadro sería el referente último del cuadro: todo cuadro remite a la falta de la que surge, el agujero de la ventana sería el referente del cuadro.

Pegado a la pared, esto funciona, por supuesto, en el otro sentido, y puede sostenerse que toda ventana horadada recorta un cuadro en la superficie-plano. No hay agujero sin lleno o, en rigor, no hay ventana sino a condición de extraer un pequeño lienzo de pared blanca: el cuadro.

Dicho de otra manera, exhibir, como lo hace Malevitch, que el cuadro es ciego, es mostrar el correlato absoluto: que las paredes, entonces, tienen ojos. He aquí, pues, un lazo de familia entre pintura y arquitectura.

No hay más sin menos — la tesis del *Cuadrado negro* sobre yeso de «hacia 1923» sería esta: no hay cuadro que no se perfile sobre fondo de falta.

Todo en esta obra tan simple de aspecto parece concurrir para que digamos que el *Cuadrado negro* está estructurado como una muñeca rusa. Con una estratagema de más. Una muñeca rusa tramada en cuatro piezas, al menos, o en cuatro tiempos. Primera muñeca, la más pequeña, un cuadrado negro de pintura, que se encaja «en» una segunda muñeca, pequeño lienzo de pared blanca, que a su vez se encaja también en una tercera muñeca, que es justamente el agujero que, también y a su vez, se encaja en la pared. . . Salvo que —y aquí está, al margen de su aspecto ya caprichoso, la estratagema de la muñeca rusa—, salvo que, si se ha seguido bien desde el comienzo, si se recuerda la ambición de pintar la ausencia de objeto, la Nada de objeto que anima a esta obra, la ausencia, la falta, el agujero sobre cuyo fondo se eleva el cuadro, esto mismo es lo que se exhibe por lo tanto sobre el propio cuadro, en forma de cuadrado negro pintado, es decir, en forma de un telón, o de una pared, que es justamente aquello en lo cual se encaja el agujero. . .

De modo que estamos aquí frente a un cuadro que expone, encima, lo que se mantiene debajo, o detrás. Y aún habría

que dar cabida en este caso al hecho, juzgado *a priori* «técnico», es decir, carente de significado especial, de que el pequeño lienzo de yeso es a su vez hueco. En el extravagante juego de encajadura de lleno y de vacío, en el Lego conceptual que constituye esta obra, me resultaría un tanto dificultoso no atender al hueco interior del pequeño lienzo de yeso, no hacer valer que el cuadrado negro de encima se superpone sobre un hueco homotético y hasta perfectamente isomórfico.

Así pues, no hay cuadro que no exista sobre fondo de ausencia, pero este fondo de la ausencia, de falta, de vacío, de hueco —que están en el fondo, atrás—, eso es lo que se exhibe encima del cuadro, lo que esta obra exhibe, lo que está presente por delante y que ella busca hacer presente — su objeto.

Dicho de otra manera, todo cuadro, opaco, oculta; pero este le daría a la pintura el proyecto de mostrar justamente lo que él oculta — el agujero que él instituye y que él disimula. Se ve, pienso, qué abismo habita a esta obra, al borde de qué abismo se sostiene y en qué abismo de reflexión sumerge. Y no digo nada de la cuestión que plantearía el acto banal de colgar esta obra en una pared de museo. . .

Quisiera variar el ángulo de visión de dos maneras más.

Por una parte, si, partiendo de la superficie-plano como dato de base, se considera el cuadro y la ventana como un sistema de lleno y de vacío, + y -, esto se puede enfocar de dos maneras. Se puede, y es lo único que hice, entender el cuadro, un +, como el positivo de la ventana vacía, un -. Sólo que también es posible invertir la cosa y concebir el cuadro lleno como el negativo del vacío de la ventana. Estamos invitados, pues, a ocuparnos de este cuadro como impronta de una ventana.

Nos hallamos de nuevo —¿puedo hacerlo notar?— exactamente en el caso tipo del *Cuadrado negro* sobre yeso, puesto que el cuadro adquiere valor de moldeado, un moldeado conceptual. Pero un moldeado no conceptual, eso es lo que es

materialmente el pequeño lienzo de yeso blanco, el moldeado del vacío interior de una caja *ad hoc* confeccionada por el pintor. Donde se comprende entonces, pienso yo, por qué moldeado y recorte son dos operaciones equivalentes.

De este modo, lo que se trata de pensar o, mejor dicho, lo que la obra piensa en su carne de objeto, es algo así como el positivo de una falta. Viene a la mente la obra de Bruce Nauman, que habrá moldeado el vacío de debajo de su silla — para no hablar de la bella exposición de Georges Didi-Huberman y Didier Semin en el Centre Georges-Pompidou, «La impronta», donde bien habría podido figurar este *Cuadrado*. De ahí saco yo que el moldeado es una pequeña técnica artística, práctica de morondanga que permite hacer surgir una figura lógica absolutamente pasmosa, que es la Nada positivizada. Tendríamos así la posibilidad de considerar Vacío, agujero y Cía. como menos no negativos, como (-)<sup>+</sup>.

Que la obra de arte se impone como el + de un -, como una ausencia positiva, esto es exactamente lo que me ocupa aquí: la obra de arte entendida como una falta positivizada, esto es con seguridad lo que yo llamo Ausencia como Objeto. O sea ese paso que, del cuadro pensado por Alberti como obra de memoria, que asegura la presencia de la ausencia de objeto por la imagen y por el nombre, es decir, por transposiciones, va a obras que deberían hacer decir, con todo rigor, que ellas hacen de la Ausencia una Presencia real.

El moldeado de un agujero es la presencia real del agujero; el moldeado del vacío de debajo de la silla de Bruce Nauman es la presencia real y positiva del vacío de debajo de su silla; lo digo y lo sostengo.

Invito a una última variación de enmarcado. La idea, pura idea, de que recortar un cuadro en la pared abre una ventana, esto puede abordarse aún de otra manera, admitiendo que la extracción de un pequeño lienzo de pared transforma en verdad la pared entera en marco. Lo cual nos precipita sobre lo siguiente: que toda instauración del cuadro, cuya esencia es el enmarcado, tiene por correlato la instauración

de un enmarcado del mundo – lo que toda ventana materializa.<sup>5</sup>

Estas observaciones sobre el *Cuadrado* de 1923 dan razón de un detalle que hasta aquí no he mencionado todavía y que concierne al *Cuadrado* de 1915. Se trata de que este cuadro sobre tela no tiene marco, ebanísticamente hablando. Ahora bien, me parece que a esta altura se puede comprender esa ausencia de marco en toda su magnitud y en toda su profundidad, al margen de cualquier referencia de preservación o decoración. Sucede que el cuadro, como tal, crea un marco. El cuadro entendido como extracción de una superficie-plano es en sí mismo «fabricante» de marco.

La pintura como fábrica de marco, he aquí una manera de hacer saltar el arte hacia la industria y donde el cuadro, que es un objeto, demuestra ser también, en definitiva, un objeto que produce otro objeto; una máquina, digamos. El *Cuadrado negro* concebido como barrenadora-cortadora-montadora, máquina multifuncional capaz de hacer agujeros, cortar y montar marcos, ¿no?

Así pues, por su sola presencia, el *Cuadrado negro* sobre yeso de «hacia 1923-1930» demuestra que toda instauración de cuadro instaure una ventana en la pared y da así un marco al mundo. L.Q.H.Q.D.

En esto, la ventana deja de ser una manera, falsa o verdadera, de concebir lo que es un cuadro; la ventana constituye un correlato obligado, estructural del cuadro; la ventana es el Otro del Cuadro. Es el molde del cuadro. Podemos exhibir ahora como una contradicción, pero perfectamente defendible, el hecho de que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, ese cuadro fundamentalmente liberado de todo objeto del mundo, es al mismo tiempo, de manera simultánea, con el mismo carácter fundamental, un horadamiento hacia lo

<sup>5</sup> Estas variaciones son deudoras de las reflexiones sobre la ventana del fantasma efectuadas por Jacques-Alain Miller en una conferencia. Véase «Montré à Prémontre», en *Analytica* n° 37, 1984, págs. 27-31. Yo le ofrezco gustoso el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* como encarnación de la ventana que él abre.

real, una obra de abertura directa sobre «la vida». El cuadro como máquina de cavar, para hacer agujeros en la realidad. Muy lejos del mueble, el cuadro, mueble que amuebla la pared tanto como el ojo, he aquí el cuadro perforador.

Se comprenderá que por mi parte considere entonces el *Cuadrado negro* de 1923 como un bloque de teoría pura, algo así como un manifiesto, que yo titularía Manifiesto del Arte I.R.L. (*In Real Life*, como escriben los norteamericanos.) A.I.R.L.

Se declara pues, al final, que el *Cuadrado*, tenido hasta entonces por un acto fundador mediante el cual la pintura se abstraía del mundo, se descontaba y se distanciaba al máximo de los objetos, en verdad no habrá tenido otro proyecto, en cambio, que despacharnos corriendo a lo real, que hacernos meter, si no la nariz adentro, cuando menos los ojos encima. En lo cual, aquí, las vituperaciones de Jean Clair contra una modernidad que habría «querido apartarse de lo visible»<sup>6</sup> y que se establecería como «la historia de las diversas maneras en que el objeto (...) fue vaciado poco a poco de su sustancia»,<sup>7</sup> corresponden a un pensamiento tosco que no merece el menor aplauso.

Ahora, más que en un libro, ese bloque de yeso de Malevitch haría pensar, incluso de manera irresistible, en las Tablas de la Ley. «Y Moisés Malevitch bajó de la montaña con la tabla del testimonio en su mano» (*Suprematismo*, XXXII, 15). (Lo que otorga un sabor extraño al hecho de que el bloque de yeso del *Cuadrado negro* llegó en el Centre Georges-Pompidou, hacia 1980, a manos de la restauradora Chantal Quirot, roto. . . Cuando recordamos que Moisés rompió las Tablas al descubrir el culto que se rendía a la imagen de un becerro, nos decimos que hay en verdad increíbles casualidades.)

<sup>6</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, 1983, pág. 160.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 94.

El *Cuadrado negro*, la Tabla de la Ley del Cuadro.

El *Cuadrado negro*, los «0,10» Mandamientos de la Pintura.

(2)

Decir que el cuadro abre como un sacabocados, que tiene por correlato una ventana, que hacer un cuadro es hacer una abertura, que la obra agujerea, o bien decir que ella instituye un marco, no son dos maneras diversas de decir una sola y misma cosa. Porque si la ventana procede del hecho de que toda instauración de un cuadro instituye, lógicamente, una abertura, el marco, en cambio, instaura otra cosa. El marco es la ventana + el mirador. Si el correlato, el complemento de la apertura de la ventana es lo que viene virtualmente a taparla, en cambio el correlato del marco de la ventana es el sujeto vidente.

Podríamos decir las cosas así, que no hay marco sino para alguien. En consecuencia, cuando nos preguntamos por el estatuto complejo del marco dado que pertenecería a la vez al espacio del cuadro y al del espectador,<sup>8</sup> descuidamos el hecho de que, incluso antes de pertenecer a un espacio o a otro, el marco es un entrelazado de ambos que instala en el espacio del cuadro la presencia del espectador, situado fuera del cuadro, y que mira. Todo marco es a la vez marca del mirador y llamado a la mirada. El marco en esto prevé, supone al espectador, y lo inscribe en el espacio del cuadro. El marco como tal es esta suposición.

En este nivel, ni hablar de que se me objete una confusión, la necesidad de hacer un distingo que no estaría hecho lo suficiente entre el objeto marco, artesanal, cuyo oficio, tanto como ornar la tela, es llamar a las miradas y concentrarlas sobre ella, y luego el marco en el sentido del formato (aquí dejo afuera los otros sentidos); porque el simple hecho de

<sup>8</sup> Como lo hace, de manera apasionante, Victor Stoichita en su *Instauration du tableau*, Klincksieck, 1993.

que un cuadro, como una ventana, esté enmarcado, en el sentido de delimitado, basta para manifestar al sujeto vidente como mirada potencial. El solo elemento del formato implica a este sujeto (así fuese, componiéndolo por ejemplo con formatos gigantescos, para poner a este sujeto-vidente en entredicho y en cuestión). Y, en este aspecto, el marco repujado de los cuadros no es nunca otra cosa que una manera de ornamentar, de decorar ese llamado a la mirada, al sujeto, que el marco constituye como delimitación de campo de todo cuadro o de toda ventana. Sin duda, podría resultar de aquí la necesidad de reflexionar sobre la proposición inversa, o sea la ausencia total de marco, de todo marco, de toda delimitación de campo, como aquello por lo cual no sólo el sujeto-vidente no estaría previsto ni llamado, sino por lo cual sería pura y simplemente desalojado del campo de la obra, rechazado incluso de lo visible (¿no será esto, por ejemplo, lo que llaman Naturaleza? El hombre frente al cielo, frente a la Naturaleza inmensa. . . El paso de la Naturaleza al Paisaje consistiría entonces en lo siguiente: introducir un marco en la Naturaleza, es decir, un sujeto-vidente). Que para ver y ser visto —e incluso previsto— hace falta un marco, volveré sobre el punto un día de estos.

De todo ello infiero entonces que, además de instaurar una ventana sobre el mundo, el cuadro de Malevitch, que impone, confronta con la dimensión del marco, constituye un llamado a asomarse por esa ventana. Una invitación al espectador a franquear el plano de las ilusiones para ir a ver el mundo en directo.

De acuerdo. Pero en la práctica, ¿qué querrá decir ese llamado? ¿Qué otra cosa o qué cosa más podría ser si no una pura construcción abstracta, una idea, que me viene bien, de que un cuadro nuevo es una nueva ventana que se abre sobre el mundo?

Retorno hacia lo real.

Me parece que una manera posible sería interpretarlo en términos políticos. ¿Acaso un proyecto militante de Malevitch no podría ser la manifestación de un llamado seme-

jante? ¿Por qué no? Que ese «llamado» equivalga a concebir el cuadro como una bandera, el cuadrado negro como un estandarte o como un ícono (pero negro, ciego, el Ícono del Nada-para-ver, un ícono iconoclasta y revolucionario), enarbolado como una exhortación a los espectadores rusos para que vengan a ver de cerca el mundo de aquí abajo. . . Una bandera izada para guiar hacia lo real. Esta es una versión concebible, aceptable de lo que se amaña con las piezas de Lego como el agujero-de-la-ventana o el llamado-del-marco.

Se trata solamente de admitir la idea de que un artista ruso haya podido imaginar que para los tiempos nuevos hacía falta una pintura nueva. Cambiar la pintura no solamente en sus formas sino en sus principios, fijándole por meta no ya brindar a la contemplación, en el placer elevado y en el relativo confort del arte, sino, por medio de la pintura, poner a los sujetos directamente en conexión con el mundo e incluso enfrentarlos con él. Un doble interrogante para tiempos agitados: ¿cómo cambiar el mundo sin que cambie la pintura, y, también, por qué descartar que la pintura pueda ser un arma de lucha – cambiar la mirada para cambiar el mundo? Esto podría configurar además un solo y mismo proyecto, considerable y turbador si aceptamos detenernos en él, que se formularía así: hacer de la pintura el instrumento del combate contra la ilusión, pensar el cuadro como esa arma mediante la cual justamente lograremos desprendernos de la Ilusión, de esa ilusión de la que la vieja pintura habrá sido siempre el agente, propiamente el lugar.

La Nada-para-ver del *Cuadrado negro* ¿no será una máquina de guerra así?

Ante semejante ambición para la pintura, tiene uno la impresión de que el realismo socialista vendrá a apagarlo todo, saliendo al paso absoluto de un proyecto de esa índole, en la posición antigua, y por lo tanto enemiga, tributaria, para recoger la oposición que hice anteriormente, de la pintura-que-da-a-ver, de la ilusión, contra el pensamiento que me parece habitar la obra de Malevitch, de una pintura que por fin haría ver lo verdadero. Oposición, en definitiva, entre una pintura del lado del consumo de los ojos, de la satisfac-

ción, del placer, y una pintura del lado del acto, del desorden, de la ruptura.

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.

He dicho cuál es, a mi juicio, la opción del *Cuadrado negro* de Malevitch. Habrá que ver si lo consiguió, si al ver el cuadro, por su efecto propio de cuadro, este inspiró, como lo concebía Malevitch, el sentimiento de la ausencia, y si lo inspiró lo suficiente para sacudir a las masas o incluso nada más que a una sola persona y conducir las entonces a ir a ver a otra parte, a la calle. En cambio, estoy convencido de que una corriente de aire nuevo sopló por la ventana abierta – por el cuadro de Malevitch. Me parece que él sopla este aire hasta nosotros.

No sé dónde está, en la ciudad de Petersburgo, la galería donde se expuso el cuadro en 1915, pero estoy convencido de que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* da directamente a la perspectiva Nevsky y, más lejos, llegando a Moscú, al palacio de Invierno y, más lejos aún, a toda la ya-no-por-mucho-tiempo Santa Rusia —sólo me pregunto si desde esa ventana se veía hasta el Kremlin y hasta los campos de concentración de Siberia. . .

De todos modos es preciso decir que, desde 1930, este cuadro no salió de la galería Tretiakov. Supongo que en verdad ni siquiera salió de los sótanos de la galería Tretiakov por larguísimos años; en la década del sesenta el propio Krushev aún soltaba improperios contra la pintura abstracta.

Creo que el *Cuadrado negro* muestra que un cuadro es en este mundo una máquina para hacer ver el mundo. Esto encerraba seguramente para la pintura una promesa trágica.

*[retorno hacia lo real]*

(1)

Retorno hacia lo real. Podría entenderse también como una consigna lanzada por un cuadro al arte del tiempo. No sé si se la lanzó, pero en todo caso el arte parece haberla escuchado. Porque tengo la sensación de que ahora se asigna a la pintura de este tiempo una dimensión, de que el cuadro se presenta en ella menos como un dispositivo escópico que como un instrumento de verdad.

Es posible atrapar seguramente ese movimiento del arte, el nacimiento de la abstracción, según la idea de que «la imitación de la naturaleza estaba ya sin aliento», como lo evoca Schapiro.<sup>1</sup> Pero si nos quedamos ahí, tenemos la impresión de que se escapa algo, sobre todo en cuanto a la magnitud y las consecuencias verdaderas del surgimiento de la abstracción. Pues bien, yo postulo que estas consecuencias explican ese surgimiento.

A través de la abstracción, y más allá de ella, se juega algo más vasto y profundo que lo que *Cuadrado negro sobre fondo blanco* estaría anunciando e iniciando. Esas nuevas formas que consuman la ruptura moderna parecen sustituir así el proyecto de la pintura de «dar a ver el mundo», no tanto lo que podríamos llamar «dar a ver *acerca de ella misma*» o «darse a ver», sino exactamente esto: «mostrar la verdad».

En un aspecto, esto colocaría al arte en una posición de rivalidad, y por lo tanto en comunidad, con la filosofía. En otro, de ello no debería inferirse que el arte pueda ser, «como» la

<sup>1</sup> «La nature de l'art abstrait» publicado por primera vez en *Marxist Quarterly*, enero de 1937.

filosofía, un trabajador del concepto (¿por qué entonces hacer arte y no directamente trabajar el concepto con la estilografía?);<sup>2</sup> en esta línea, el arte se especificaría por ser pensamiento pero no en concepto sino en acto, pensamiento material: pensamiento en objeto y que apunta a lo real. Desde aquí, además, todo un montón de bifurcaciones interesantes de recorrer, algunas de ellas ya consideradas: allí donde el filósofo tiene que demostrar, el artista tiene que mostrar; allí donde el uno está obligado a explicarse, el otro puede guardar silencio, es decir que deja la palabra al objeto, al silencio del objeto, etcétera.

En resumen, con Malevitch y Duchamp tenemos la sensación de que el artista está llamado ahora a confeccionar, en lugar de lo que eran «objetos de arte», «objetos de pensamiento». *Rueda de bicicleta, Cuadrado negro sobre fondo blanco*, estas obras son, en el sentido estricto de todos sus sentidos, objetos-de-pensamientos, arrojados al mundo para «mostrar» el mundo.

Al final, lo que cambiaría sería la orientación, la propia manera de concebir y de enfocar las obras-del-arte. Porque si el arte tiene que ver con la verdad, entonces, más que a preguntarnos si una obra es bella o si es cabalmente «acerca del arte», nos veríamos llevados a preguntarnos si es verdadera. Rara pregunta, pero inevitable. Entrañaría un desplazamiento de la estética hacia una ética. Una ética cuya regla universal y única se formularía con acentos wittgensteinianos: «Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo».

Lo cual salda de inmediato su cuenta con un malentendido. Dado que es por la abstracción por donde la cuestión surge, de todas maneras se ve de inmediato que el problema de la verdad se separa enteramente del de la exactitud, que no se trata de saber si determinada pintura es «verdadera» en el sentido de que es o no conforme, fiel o no a la realidad, sino

<sup>2</sup> En un bello texto, Etienne Gilson habla de «introducción pictórica a la filosofía» (*Peinture et réalité*, Vrin, 1958, pág. 326); Emmanuel Martineau tiene el buen tino de citarlo como epígrafe a su libro *Malevitch et la philosophie*, Lausana: L'Age d'Homme, 1977, t. I, pág. 9.

a otra cosa: si ella toca lo real, si toca un punto que estaría más allá del ver y del decir – la verdad en tanto que una parte de ella excede toda imagen y toda palabra. Sencillamente, el problema de la verdad surge aquí como el correlato de un arte liberado no del mundo, sino de la imagen del mundo.

En este sentido entiendo yo aquella frase de Malevitch que dice: «No hay ninguna figuración verídica». O sea que, primero, la verdad se halla en cuestión en la pintura; segundo, la verdad en pintura no está del lado de la *mimesis*; y tercero, si la verdad está en cuestión y si no está del lado figurativo, sólo la abstracción sería, pues, «verídica».

Aun si nos inclinamos a percibir aquí el eco de una preocupación paralela, me parece que se va a contrapelo de aquel *topos* de la pintura que recoge Kandinsky, de «volver visible lo invisible»; lo cual es una propuesta de darle forma, de domesticarlo, de traerlo a nuestra imagen. Creo que el problema de la obra de arte, su carga, es lo inverso: ¿de qué modo, con materia, con algo visible, con un objeto, tocar no «lo invisible» (la palabra hace doler un poco la cabeza), sino lo que escapa a la visibilidad, llámeselo pura extrañeza, o indecible, u horror, o ausencia, o como se quiera?

(2)

Mientras avanzo, me doy cuenta de que esa modernidad surgida del *Cuadrado negro* de Malevitch y de la *Rueda* de Duchamp, esa modernidad de ruptura radical, subversiva de toda la tradición del arte, reencuentra en carne viva, pero de otra manera, en otra dimensión, la ambición antigua de «dar a ver el mundo».

¿Cómo decirlo? Es como si la línea, una línea divisoria moderna, no se situara en el pasaje de un arte que «da a ver» el mundo, a un arte que en el presente se diera a ver él mismo, pero a la manera, con los medios del acceso al mundo.

En el fondo, con la abstracción en particular, se concluyó en general como Malevitch, con Malevitch, que no dar ya imagen del mundo era, para la pintura, retirarse de él y dirigirse a otra cosa — la «sensación», lo «invisible», el «mundo interior», como se prefiera. Por ejemplo, E. Martineau, quien intenta hallar la definición más económica posible de la abstracción formulando un número contado de proposiciones. Axiomática que dice, en sustancia: primero, la abstracción «elimina al objeto»; segundo, «la abstracción elimina al objeto en provecho de dos cosas: o bien de la descripción del mundo interior, preferido al mundo exterior, o bien de la determinación de un código de puras relaciones plásticas».<sup>3</sup>

Evidentemente, partiendo del cuadro de Malevitch, y siendo mi primer axioma personal el de que la abstracción no elimina al objeto y, por el contrario, lo que es preciso repensar, dándole alguna complejidad, es la noción de objeto, vengo a estar pues en las antípodas del primer axioma acuñado por Martineau, en nombre de lo que dice Malevitch. Ahora, en cuanto al segundo axioma, no deja de ser extraño. Porque en el fondo, si se trata en efecto de «describir el mundo interior» en lugar del «exterior», todo parecería indicar que, curiosamente, aun abstracta, la pintura debería ser de todos modos «la imagen» de una cosa, debería «semejarse» de todos modos a algo, sea esta cosa la que fuere y por más «abstracta» que fuese. Como si entre la sensación interior experimentada por el mirador, y aquello que la suscita en un cuadro, se estableciera un vínculo de analogía, suponiendo la causalidad analógica una suerte de identidad de naturaleza entre ambos, suponiendo que sólo «lo mismo» puede crear lo «mismo»; como si en este sentido «la sensación», «lo invisible» o el «mundo interior» fueran abstracciones «interiores» dándose a ver, de manera entonces semejante, en cuadros llamados por lo tanto abstractos; como si, queriendo sustraer de la pintura los «simulacros de la realidad», para citar a Malevitch, se lo hiciese para volverla hacia «simulacros del mundo interior»; como si, para decirlo todo, la pintura no hubiera roto con la idea antigua de semejanza

<sup>3</sup> E. Martineau, *Malevitch et la philosophie*, Lausana: L'Age d'Homme, 1977, t. I, pág. 51.

sino que sólo hubiese cambiado el objeto de tal semejanza. Lo que impondría concluir, junto con Y.-A. Bois, que la pintura no puede salir de los límites de la representatividad, que es un arte fundamentalmente de la representación.

De ese modo, es decir, si la abstracción no hubiera hecho más que sustituir un objeto de representación por otro, la «naturaleza» por la «sensación», habría que concluir que la noción de arte abstracto podría entenderse de una única manera, y que jamás habría significado sino una cosa: un arte abstracto del mundo exterior.

Lo que yo objeto.

Yo le objeto el objeto. Para empezar, esa partición *in/out* tiene sentido quizá para juzgar una pelota en un campo de tenis, pero considerablemente menos cuando se trata de oponer dos «mundos», el «interior» y el «exterior». Por un lado —ya que está siendo convocada cierta «psicología»—, entre el adentro y el afuera la «topología» freudiana del inconsciente repartió hace rato de otra manera las cartas de estos «mundos» supuestamente opuestos, hasta el punto de hacer del objeto, exterior, del deseo el lugar de lo más «íntimo» del sujeto. «Mundo interior» contra «mundo exterior», he aquí sin duda una oposición nacida de una psicología que tiene una barba así de larga — antigua, para decirlo todo, o sea del tiempo en que la geometría de la esfera servía para pensar todas las cosas, tanto el mundo «interior» como el mundo «exterior», como todo el universo. Geometría del Yo, donde el yo se piensa como una pelota de fútbol — ¿con los pies? Tal vez haya que dar una pincelada a esta psicología pictórica, para devolverle un poco de color, los colores de los tiempos de Freud — pasar de la geometría del Yo a la topología del Sujeto.

Ahora bien, para continuar en el interior del mundo del arte, me cuesta simplemente cierto trabajo imaginar que haya habido alguna vez, un día, en algún lugar, alguien que pensara, ante un cuadro que representaba el océano o un cántaro o un árbol o lo que fuere de «exterior», que esto vedaba definitivamente ver en él la menor huella de una «descripción

del mundo interior» de su autor, sin tener necesidad de mencionar que una parte de la pintura figurativa pudo proponerse volcar sobre la tela justamente las sensaciones o las impresiones «interiores» experimentadas por el pintor ante el espectáculo del mundo. Por lo cual, en este caso, el impresionismo debería ser situado en la categoría de arte abstracto.

Pero volvamos al punto de partida, que es lo esencial. Que la abstracción, en Malevitch, en ese *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, señalaría una retirada de la pintura, un corte con el mundo, con «el mundo de los objetos», con la realidad. Lo que se parece a algo así como: «¡me retiro del mundo y me marché al desierto!» —fórmula bastante malevitcheana, bastante rusa también, suena al mismo tiempo con acentos muy de *Misántropo*.

Me parece que no se trata de eso, sino de otra cosa muy distinta.

(3)

Se trata, inclusive, de lo contrario de eso. De que ese arte apunta a lo real.

Aun cuando, desde luego, puedan oponerse dos tipos de arte. Un arte que apuntaría a lo real, y luego un arte de la sublimación — lo que significa, démosle las vueltas que queramos, una sublimación de lo real. Esta oposición podría devanarse en muchas otras formas (relación con la belleza, placer del arte, etc.), pero por el momento quedémonos con esta. Cuando se observa la pinta del arte de hoy, da trabajo encontrar en él los rasgos mínimos de la sublimación freudiana, como la belleza, la desaparición de la sexualidad, etc. Pero cuando se ve la facha de la rueda de bicicleta de Duchamp, de 1913, estos rasgos tampoco impresionan. Entonces, lejos de mí la idea de vituperar a quien quisiera justificarse en Freud, y estoy de acuerdo en que el arte tiene que ver con la sublimación pero, o bien los artistas del siglo

decidieron jorobar a Freud haciendo todo menos arte, o bien la sublimación estaba bien para el arte hasta el siglo XIX, o bien hay que revisar de arriba abajo el concepto de sublimación porque, tal como es, no sigue la dirección moderna de un arte que, lejos de los consuelos de lo sublime, parece hallarse en la tensión constante de un retorno hacia lo real no sublime en absoluto.

Ahora bien, considero que la cuestión de la sublimación encuentra a la vez sus coordenadas y sus límites en la imagen. Y he podido mostrar en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* que, al bajar el telón de la ventana de la pintura sobre el mundo, este cuadro no se aparta del mundo sino de la semejanza imaginaria; y si busca liberarse de algo, no es del objeto sino de la imagen, sencillamente. Que es una cosa muy distinta. Bajar el telón sobre la imagen (como escribe E. Martineau, «el furor iconoclasta de Malevitch (. . .) se ejerce sólo sobre la *imago*, y deja intacto (. . .) el campo del ícono como similitud rigurosamente no imitativa»<sup>4</sup>).

Al final, la pregunta que orientaría a la pintura como moderna se formularía así: ¿cómo acceder al mundo de otro modo que por la imagen? ¿Cómo apuntar al mundo, a lo real, sin hacer caer al mismo tiempo, sin interponer la superficie, la pantalla de la representación? He aquí el nudo.

Curiosamente, esto llevaría a la pintura a definirse no ya, como en otro tiempo, en función de los medios a su alcance, sino ahora en función de aquellos de los que se priva — un costado «nada en las manos, nada en los bolsillos» que le daría toda su singularidad irreductible, todo su interés, todo su valor y toda su fuerza. Si se mira a la pintura desde arriba, resultaría más o menos esto: ¿cómo alcanzar el mundo sin palabras (es la pregunta vieja) y sin imagen (sería la pregunta nueva)? La pintura, inservible para la imagen e inservible para el sonido. Pues entonces, ¿para qué está? Sin imagen y sin palabra, ¿qué le queda para alcanzar el mundo?

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 93.

La respuesta a eso la saqué completa: sirve para el objeto, en fin, para cierto tipo de objeto, un objeto de lo más nuevo, pero en verdad no de lo más bello; aquí lo he llamado Ausencia —pero es un nombre entre otros.

Si nos preguntábamos qué podía hacer ver ese instrumento de óptica que es el *Cuadrado negro*, ahora lo sabemos.

(4)

Quisiera agregar una cosa más con respecto a una visión freudiana del arte «moderno». Proviene de las obras mismas y constituye, creo, el corazón del problema.

Para Freud, la función del arte, si queremos compendiarla en su raíz, es el tapón, llenar una falta — ya sea en la modalidad social de retribuir en belleza el malestar en la cultura, consuelo para el sacrificio consentido por los sujetos (castración, como la llaman), o para ocupar el lugar del objeto del fantasma o, para aquellos que lo practican, el lugar de los juegos a los que se terminó de jugar hace mucho tiempo, en la niñez, o incluso como la sublimación, justamente, que triunfa allí donde la sexualidad fracasa y permitiría olvidarlo un poco, consiguiendo encima dinero donde el común de la gente gasta todo el suyo y toda su energía. En resumen, se parte de un menos y la obra de arte sirve de tapón, un más.

Ahora bien, todo aquello hacia lo cual las obras que orientan el arte del siglo parecen tender, de la manera más formal y obstinada, es: a inscribir la falta en el corazón absoluto de la obra; mostrar el vacío, la ausencia; mostrar el agujero. Por lo tanto, antes que surgir como lo que tapa ese agujero, no parecen tener en vista otra cosa que exhibirlo, e incluso abrirlo ellas mismas.

Se lo vuelva en todos los sentidos que se quiera, se le den también todos los rostros que se quiera, veremos que esto es lo que anima, creo, al arte entero, y lo que lo señala como

moderno: apunta a lo real y, en lo real, a lo que hay de más real, es decir, la falta, el agujero, la ausencia — llámeselo horrores de la guerra, liberación «del mundo de los objetos», ultraje de los años, fines del arte, cuerpos afectados, ilusiones perdidas, recuerdos de infancias, etc., etc. Lo he dicho: todo el arte se codea con la ausencia, y se dirá que el arte es moderno cuando lo muestra.

Habría, pues, dos tipos de arte, pero distribuidos esta vez en arte que tapa y en arte que agujerea. Para decirlo sin lástima.

Y para concluir igual, yo diría que Freud fue el teórico del arte que tapa. Lacan fue, y será cada vez más, el del arte que agujerea. Yo consentiría gustoso en decirlo así: la teoría lacaniana del psicoanálisis es una teoría contemporánea de la *Rueda de bicicleta* de Duchamp y del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch.

(5)

Empezábamos, en el fondo, como si en 1913 hubieran surgido dos obras- apenas-de-arte que iban a orientar, cada una de ellas, dos zonas [côtés] del arte del siglo: ¿con o sin objeto? Zona Duchamp, zona Malevitch. Como en Proust, que además publica *Por el camino de Swann* [*Du côté de chez Swann*] también en 1913. Pero, avanzando por aquí y por allá, de pronto empezaron a cruzarse y, como le ocurre al narrador en *El tiempo recobrado*,<sup>5</sup> al final se descubre que, cual las zonas de Guermantes y de Méséglise que uno creía separadas e inconciliables, Malevitch y Duchamp en verdad convergen y se reúnen, que su surgimiento se mezcla para formar en el arte dos obras-fuente que podríamos bautizar, en este siglo, «las fuentes de la Ausencia».

<sup>5</sup> Véase Proust, *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, «Pléiade», 1954, t. III, pág. 693.

Bonito nombre para un curso de agua, Ausencia. El Vivonne del arte moderno, en cierto modo, que atravesaría el siglo, pero más como río tumultuoso que como arroyo indolente.

Para llevar a su fin este juego con las «fuentes de la Ausencia» —una pobre rueda de bicicleta y un cuadrado negro no maravillosamente pintado—, podríamos invertir esa revelación que se apodera del narrador ante las «fuentes del Vivonne», y decir: «Me las figuraba simplemente como una especie de lavadero cuadrado con burbujas brotando, y eran algo tan extraterrestre como la Entrada del Infierno».<sup>6</sup>

*Rueda de bicicleta y Cuadrado negro sobre fondo blanco.* Son, en todo caso, Entradas del Arte. Bajo su exterior, estas obras revelan ser bombas atómicas éticas y estéticas, y ello con un rigor de pensamiento sólo comparable a su increíble economía de medios. De *Las Meninas* de Velázquez llegó a decirse que eran «la teología de la pintura». Me parece que *Rueda de bicicleta y Cuadrado negro sobre fondo blanco* podrían ser algo así como «la teoría del arte» del siglo.

Objetos-del-arte modernos, radicales y reflexivos, estos dos pilares que enmarcan y sostienen el pórtico del siglo XX parecen enmarcar sin embargo, cuando uno se acerca, una entrada más bien sombría del arte en el siglo.

[la semejanza moderna]

<sup>6</sup> Léase la frase original en *Le temps retrouvé, id., ibid.*

Que la *Rueda de bicicleta* de Duchamp y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch, esos dos pilares de la modernidad, consisten en dos posturas con respecto al objeto, de esto habíamos partido. Que estas dos posturas, supuestamente antagónicas, forman en verdad una sola y en relación con un único objeto, en esto desembocamos.

Ahora, si se dice que, queriendo «liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos», el *Cuadrado negro* volvió decididamente la espalda a toda semejanza, esta es la manera más común de enmarcar el *Cuadrado* puesto que es así como se expresa por lo general el nacimiento de la abstracción en pintura – un dinamitado de la semejanza.

Pues bien, cuando empezamos a tratar la semejanza como punto discriminante, parece que situáramos a la abstracción, y con ella a la modernidad, no en las coordenadas de un debate sobre el objeto sino en las de una nueva querrela de las imágenes: lo moderno sería un llamamiento a destruir las imágenes que semejan golpes de imágenes que no semejan. *Exit* el objeto.

Pero además, si situamos la persecución de lo moderno sobre esta pista de imágenes pendencieras, ¿qué haremos con la *Rueda* de Duchamp? Cuando en el comienzo se tiene un objeto, ¿cómo podría este tener cabida en un debate sobre lo que semeja y lo que no semeja? ¿Cómo podría una rueda de bicicleta no semejar, y en primer lugar no semejarse? Sí que puede, sí. En nombre al menos de este hecho: que el *ready-made* crea una obra-del-arte produciendo un objeto no idéntico a sí mismo —como se dijo anteriormente—. De suerte que puede sostenerse con razonabilidad que la *Rueda de bicicleta ready-made* no semeja estrictamente una rueda de

bicicleta. La *Rueda de bicicleta* de Duchamp marcha a los tumbos en la senda de la semejanza.

La cuestión ahora es: ¿qué tienen que ver todas estas historias montadas alrededor del objeto con la semejanza, que parece una querrela de imágenes? ¿Acaso el objeto cambia algo en lo que entendemos por «semejanza»? ¿Qué podrá ser la semejanza de un objeto si se descuenta su imagen? Cómo podría el arte apuntar a lo real y, digamos, «semejar» lo real sin imitar lo real, sin duplicarlo, sin imagen, pues. Haría falta una semejanza nueva. ¿Retirar la semejanza de lo especular? Una semejanza no especular. Una semejanza que no sería del orden de lo Mismo. Sería curioso; en fin, habrá que ver.

¿Y si lo moderno fuera del tipo: el objeto rebotando en medio de una querrela de imágenes? ¿Abriendo esa querrela? El objeto, balón que derriba los bolos del juego de la semejanza.

El tren para el bowling moderno está a punto de salir.

(1)

Cuestión de semejanza. Cuando pasa por la cabeza preguntarse por lo que, en el arte, constituye el giro decisivo moderno, parece legítimo, en efecto, orientarse hacia la cuestión de la semejanza, y orientarse a partir de ella. Legítimo, puesto que primero nos legitimaron algunos autores de referencia que pudieron, aquí o allá, considerar la semejanza como una piedra de toque que dividiría los tiempos, donde la Historia daría su giro decisivo y en ese punto viniese a finalizar la larga ruta de la mimesis que seguía el arte ahora del pasado, y a marcar el punto de partida del moderno.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hablaré de la *semejanza* en general, no trataré directamente de la *mimesis* como tal o de la *imitación*, que son conceptos balizados de la filosofía y de la historia del arte. La referencia está tomada aquí más del lado de Michel Foucault y de la cuestión de la similitud y del signo —uno de cuyos modelos fue justamente, en la edad clásica, el cuadro (véase el inicio de *Las palabras y las cosas*).

Así (usándolo un poco por razones de necesidad), dice Meyer Schapiro en un artículo de 1937: «Donde el gusto del siglo XIX exclamaba: “¡Cuán exactamente se asemeja esto al objeto, qué bello es!” el partidario moderno de la abstracción proclama: “¡Cuán exactamente se asemeja esto al objeto, qué feo es!”».<sup>2</sup> Aparte de que la semejanza se instala así como basamento del juicio estético, del gusto, tiene comienzo cierta acepción de lo «moderno», más amplia y profunda, por supuesto, que la idea de vincularlo preferentemente al nacimiento de la abstracción. El arte se habría hecho moderno en el momento de —momento inasignable de un proceso múltiple, diverso y sinuoso o atomizado, que emerge en los albores de este siglo—<sup>3</sup> lograr emanciparse, como se llegó a formular, de la realidad o, formalmente, de romper con la mimesis. En esto, «liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los objetos» equivalía a liberarse de la tiranía de la semejanza.

«¡En mi cuadrado —escribe Malevitch— jamás verán ustedes la sonrisa de una graciosa Psiqué! Jamás será el colchón del amor».<sup>4</sup> Lo moderno no ama el espejo.

(2)

Desde luego, podría pensarse en tomar otros puntos de referencia y no la semejanza para situar el giro moderno del arte.<sup>5</sup> Lo cierto es que, poco o mucho, sea cual fuere nuestro modo de abordar ese corte, el problema de la semejanza

<sup>2</sup> M. Schapiro, «La nature de l'art abstrait», en *L'art abstrait*, París: Carré, 1996, pág. 29.

<sup>3</sup> Manet muere en 1883, Cézanne en 1906, Kandinsky pinta su primera acuarela abstracta en 1910.

<sup>4</sup> Carta de 1916 a Alexandre Benois.

<sup>5</sup> Se lo puede situar en relación con el abandono de la perspectiva central, con el fin del espacio ilusionista — con Cézanne; o por el lado de la indiferencia hacia el tema — y con Manet; o por el lado del estallido de la imagen y del punto de vista — con Braque y Picasso; o por el de la liberación del objeto, «de ese lastre que es el objeto» —según la frase de Malevitch; o por relación con el dinamitado de la noción de Arte— y con Duchamp; etcétera.

parece tener que reaparecer siempre, en un nivel o en otro, bajo una forma o bajo otra.<sup>6</sup>

Hasta el punto de poder sospecharse que las cuestiones de lo moderno en general y de la semejanza estarían íntimamente ligadas, en un nudo que no tendría nada de fortuito. Como si el surgimiento moderno en tanto tal debiera estar marcado, forzosamente, por un desgarramiento de la semejanza.

Así, por ejemplo, la noción de moderno que circula por Lacan. Tiene allí su sitio.<sup>7</sup> Pero con esto se cambia enteramente de registro, se abandona la historia del arte por la de las ciencias, se pasa a otro estante de la biblioteca: dejamos a nuestro Schapiro (Meyer) y atrapamos a nuestro Koyré (Alexandre, referencia de Lacan sobre el tema). Se alborota también el paisaje histórico, porque si la cuestión de lo moderno tiene cabida en Koyré, obliga a saltar tres siglos atrás y a cambiar las estribaciones del siglo XX por las del XVII. En resumen, este moderno parece bien extraño a aquel, el de la historia del arte y sus asuntos de semejanza. En apariencia. Porque cuando se mira todo más de cerca, si lo moderno, en koyreano, es referible a lo que hace posible la física galileana —la ecuación moderna pone en correlación lo moderno con la ciencia matematizada—, podemos plantear que, traducido lapidariamente al lacaniano, el cuño moderno se debe al surgimiento de la matemática como la del significante puro, en tanto que este: primero, no quiere decir nada, y segundo, no se asemeja a nada.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> La noción de semejanza comprende la dimensión especular en la pintura, vinculada pues a la cuestión de la *forma* —vasto programa— que la bellísima exposición *Lo informe* concebida por Rosalind Kraus e Yves-Alain Bois en Beaubourg trataba con intensidad y rigor, tomando justamente por centro de gravedad una interrogación sobre lo «moderno».

<sup>7</sup> Sin haber recorrido toda su obra según esta dirección, me parece que el estatuto de esta noción en Lacan es más diverso, pero sólo quiero evocar aquí el uso que me parece en él capital. Léase *L'œuvre claire*, de Jean-Claude Milner, Seuil, 1995.

<sup>8</sup> Esta condición de ser extra-imaginario habrá alentado sin duda a Lacan a preferir el término significante al de símbolo que, si responde a lo primero, contraviene en general lo segundo al conservar adherencias en la imagen (la existencia y la necesidad de una iconología panofskiana, eficaz en un sector considerable de la historia de la pintura, se fundan en esta dimensión imaginaria del símbolo). Podríamos decir, en suma, que el sig-

Aquí está, pues, la ciencia-como-moderna cruzándose con el arte-como-moderno en ese punto donde, para cada cual, el título de «moderno» se sostiene de un desgarramiento del sentido y de la semejanza.

Vayamos, sólo por un instante, algo más allá. Aunque las tentativas de aspecto semiologizante en el arte —incluso si se codean con el lacanismo— parecen más que limitadas y exhalar un perfume un tanto anticuado, el improbable acercamiento de esos dos momentos modernos, en cuanto a la ciencia y en cuanto al arte, que sugiere el atajo lacaniano del significante, podría hasta inspirar una hipótesis no trivial que merecería por lo menos ocuparse un tanto de ella y hacerla fructificar un poco —pero no ahora y no aquí. Según esa hipótesis, el giro decisivo moderno se habría cumplido obedeciendo a ese doble rostro del significante moderno tal como lo definirá la ciencia lingüística saussureana. Al fin y al cabo, no parecería un completo despropósito ir a centellear la idea de que lo moderno en pintura podría cumplirse según un arte contemporáneo del signo concebido por la ciencia lingüística, coherente con el algoritmo por el que Lacan resume a Saussure: S/s (significante / significado).

La hipótesis no carece de gancho y parecería más bien esclarecedora. Bien mirado, cuando se señala por ejemplo a Manet como lugar de un giro decisivo porque se ve aquí a la pintura exaltarse a partir de una indiferencia al tema, en verdad no se hace otra cosa que situar una manera entre otras —pero antes que las otras— que habría utilizado la pintura para romper las amarras con cualquier simbolismo (en sentido general), para soltarse de la significación, y ello entonces por un sesgo que no lleva de inmediato a mirar como puro delirio la idea de poner en ecuación la indiferencia al tema en Manet y la arbitrariedad del signo.<sup>9</sup>

nificante es un símbolo que no se asemeja a nada. Se mide así la distancia con el signo clásico, que los gramáticos de Port-Royal conciben estructurado como un cuadro.

<sup>9</sup> Con *Olympia*, por ejemplo, cuadro que causó escándalo y en primer lugar risas, me pregunto si el extraordinario gesto —propriadamente hablando iconoclasta— de Manet no consiste también, al buscar explícita referencia

A consecuencia de lo cual, si hacemos ahora articularse por un lado a Manet y por el otro a Kandinsky o Malevitch, como dos momentos de la ruptura moderna, no parece aberrante resituarse a uno y otro según los dos rostros del signifi-  
cante como moderno que, primero, no quiere decir nada y, segundo, no se asemeja a nada. Por un lado Manet, pero también Cézanne y otros que, podríamos afirmar, opacifi-  
can la pintura, no en el sentido de volver oscuras sus signifi-  
caciones sino simplemente al aligerarla de un «querer decir», suspendiendo toda significación asignada. Esto por caminos diversos, o bien en un caso haciendo que el cuadro

---

en la *Venus de Urbino* del Tiziano (lo que entonces no se advirtió), en arrancar justamente a la pintura de su pompa y de la significación. La carga sensual de ese primer gran desnudo acostado de la historia de la pintura que es la tela del Tiziano, queda desactivada, ennoblecida en suma y como sublimada desde el momento en que ese cuerpo tendido figura supuestamente el de Venus. No estamos aquí ante una belleza desnuda sino ante el símbolo desnudo de la Belleza: una desnudez. Dos desnudos tendidos idénticos. Pero una es Venus y la otra nadie, nada más que una muchacha tendida desnuda, o más bien desvestida (conserva una cinta en el cuello, una pulsera en el brazo y una chinela en el pie) — *Olympia* es *Venus* desvestida. La una significa la Belleza, y la otra la muestra — una belleza, como se dice, que se muestra (pero que sea bella ya no es tanto una exigencia; Degas pintará bellezas desnudas no precisamente bellas). Es obvio, por supuesto, que el hecho de que se trate o no de Venus determina también la interpretación del resto del cuadro, como por ejemplo las sirvientas al fondo de la tela del Tiziano, en quienes hay que reconocer tal vez a las Horas, hijas de Zeus, que encarnan a las estaciones; volvemos a hallar esto en Manet bajo la figura, en todo sentido contrastada, de una camarista negra. Manet, al figurar una puta en el lugar y la postura exactos de la Venus, provoca un efecto de sentido, o más bien de sinsentido, que rompe, que consiste en una ruptura con la significación (ese efecto de sinsentido, casi de *Witz*, explica tal vez la carcajada con que fue recibido el cuadro). Y al mismo tiempo que rompe con la significación, como si la *Olympia* tornara fluida, inapresable, como licuada la significación del desnudo acostado, Manet hace resurgir, o simplemente reedita, toda la carga sensual de esa mujer tendida desnuda. Como dice Bataille en su *Manet*, «la *Olympia* es la negación del Olimpo». Quizá podría agregarse que el cuadro de Manet produce también una especie de efecto de sinsentido y de «develamiento» (¿de desvestido?) retrospectivo sobre el cuadro del Tiziano, del que me pregunto si de alguna manera no lo vemos hoy «a través» de la *Olympia*. Podemos preguntarnos por fin, al pasar, si, por lo que pone en juego con respecto a Venus y a la Belleza, el cuadro de Manet, que opera y se funda sobre ese corte con la significación, no es una alta y silenciosa objeción al platonismo en pintura.

fluctúe en cuanto a lo que daría a entender,<sup>10</sup> o bien juzgando reducida la pintura, en el caso de Cézanne, a sus coordenadas materiales.<sup>11</sup> Por el otro lado, la abstracción, considerada desde el ángulo en que la pintura le vuelve la espalda a la semejanza con los objetos de la realidad, sin perjuicio de reconciliarse eventualmente, en teoría, como lo hará Kandinsky, con significaciones, interiores y altamente espirituales, espiritualistas, y con cierto simbolismo de los colores y las formas.

Como si, al fin y al cabo, el trastocamiento de la pintura debiera consistir en un juego de sustituciones que canjeara los campos infinitos y luminosos de lo visible por las profundidades interiores oscuras, el objeto por los afectos, el espacio por el alma, la perspectiva por la psicología. Alberti por Worringer. El Yo por el Mundo.

«Entre yo y el mundo, elegir el mundo», decía Kafka. Creo que esta es también la opción de la pintura, si no es por fuerza la de los pintores.

Denys Riout, el autor de *La peinture monochrome*, tiene razón cuando señala que la «voluntad de significar» dista de haber estado ausente de los discursos de la abstracción, y que la fuga del sentido no es por cierto un dato inmediato, sobre todo si se habla de Kandinsky.<sup>12</sup> Como por mi parte

<sup>10</sup> El equívoco tenía hacia ya mucho tiempo su lugar en la pintura (lo cual plantea además un problema a la interpretación iconológica panofskiana), pero de lo que se trata en la pintura moderna es de un desgajamiento respecto de toda significación, lo que conduce a una igualación de los géneros pictóricos donde la pintura de historia ya no tendría privilegio sobre un atado de espárragos. Para no salir de Manet, Hubert Damisch analizó otro magnífico ejemplo de esa «fluctuación» otorgando toda su dimensión al hecho, ya observado en esa época, de que el *Almuerzo campestre* era, como quien no quiere la cosa, un plagio del tema del juicio de París; en ese bellissimo libro que es *Le jugement de Paris*, Paris: Flammarion, 1994.

<sup>11</sup> Rompiendo con la idea de transparencia del plano y con el ilusionismo pictórico, Cézanne opacifica la pintura. Al término de esta rectificación del espacio pictórico, una apuesta: la supresión de los límites entre el espacio del espectador y el del cuadro (cf. el libro de Liliane Brion-Guerry *Cézanne et l'expression de l'espace*, Albin Michel, 1966).

<sup>12</sup> En una carta amistosa y erudita, Denys Riout me cita en efecto, entre otros, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, de 1911,

descubro sobre todo aquí los estragos de una empresa de psicologización del espacio pictórico, no puedo sino dar mi asentimiento. Sin embargo, una vez más, tal como podía sostenerlo en Malevitch, creo que si la teoría de Kandinsky orienta la atención hacia una voluntad de expresión, una ambición y un proyecto presidiendo una obra, no da razón de las obras en sí. Fundamentalmente, considero que ningún análisis de las motivaciones agotará el objeto que sería su resultante; que hay en el objeto algo de intratable y de irreductible, que no se da sino en él, en su pura presencia. Por eso, con independencia de la expresión de todas las Voluntades interiores que se quiera, hay en los propios cuadros algo de la pintura que, al estar formada siempre por líneas y colores sobre una tela, no cesa de afirmar, más allá de todos los discursos, su presencia obcecada en el espacio visible y para la mirada de los ojos. Si lo que Kandinsky y otros querían hacer y decir reclama un interés atento, de ese «querer-decir» a los cuadros tal como los vemos, hay un paso. Y es este paso lo que aquí me importa, un *pas-de-sens*, un no-dicho (además, decir «quiero decir», *I mean*, dice siempre bastante que no se lo dice), que da todo cuadro de pintura excediendo todo decir y todo querer-decir.

Desde un ángulo diferente, aparte de la psicología, tengo la sensación de que esa «voluntad de significar» constituye en general, en el nacimiento del arte moderno, la expresión de otra especie de voluntad o de ambición, simplemente la de igualar en dignidad al arte antiguo. Me parece percibir en esta reivindicación espiritual de la pintura algo así como la expresión de un temor de que esta nueva Pintura no sea «más que pintura», de que esté fuera del Sentido. Como si una especie de Superyó de lo Sublime hubiera inclinado así su sombra amenazadora sobre la cuna de la abstracción recién nacida. Y esta «voluntad de significar» del arte moderno adopta, desde cierto ángulo, la figura de un tributo que se habría creído obligatorio pagar al arte antiguo para po-

---

donde Wassily Kandinsky escribe: «El artista debe tener algo que decir, porque su labor no consiste en dominar la forma sino en adaptar esta forma al contenido» (Denoël, 1989, pág. 201).

der comparársele en dignidad. Además, si Kandinsky se declara «espantado», es ante la idea de una pintura «inexpresiva», de que, sin sentido, la abstracción corra peligro de reducirse a lo decorativo.<sup>13</sup> Veo esto como si el arte hubiera sentido temor y temblor ante la audacia del acto que lo hacía moderno.

Desde cierto punto de vista, en el seno del arte americano de los años sesenta, Stella habrá enganchado uno y otro aspecto con lo que los enlaza, al explicar que «siempre estuve en desacuerdo con los que quieren conservar los valores tradicionales de la pintura: esos valores humanistas que descubren siempre en la tela. Si se los acorrala, acaban por declarar todos que allí, en la tela, hay algo que está fuera de la pintura. Mi pintura se basa en el hecho de que en ella sólo se encuentra lo que puede ser visto. Es realmente un objeto».<sup>14</sup> Si bien concuerdo con lo que se expresa aquí como reivindicación de *literalidad*, está claro que me aparto completamente de una conclusión para la cual, en la pintura, «sólo se encuentra lo que puede ser visto». Defendiendo una mirada materialista, esta es justamente la razón que me lleva a dar toda su importancia, primero, a las potencias de lo opaco en la pintura: que «lo que puede ser visto» forma pantalla; por eso, «lo que puede ser visto» no es lo único que se encuentra allí, sino también lo «oculto». Que ese «más allá» de la pintura, dé a donde dé, responde a una lógica material, la del plano y no de la metafísica, es otro asunto.

En definitiva, en lo que atañe a las obras-del-arte modernas, me parece justificado pues concebirlas como animadas positivamente por un doble déficit, una «deflación semánti-

<sup>13</sup> «Se erguía ante mí el peligro de una pintura decorativa, y la inexpresiva apariencia de las formas estilizadas no podía menos que espantarme», Kandinsky, *Regard sur le passé* (1913), citado en «Lire Worringer», prefacio de Dora Valier a la edición de *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer, París: Klincksieck, 1978, pág. 23.

<sup>14</sup> «Questions à Stella et Judd», entrevista a cargo de Bruce Glaser (1964), trad. por Claude Gintz en *Regards américains sur l'art des années soixante*, antología crítica, París: Territoires, 1979, pág. 58. Debo esta referencia a Denys Riout.

ca», para recoger la expresión de Yves-Alain Bois,<sup>15</sup> y un déficit de imagen, una deflación imaginaria.<sup>16</sup>

Desde el momento en que tienden a no significar nada más que lo que muestran y a no mostrar nada que sea imagen de lo que fuere, todo indicaría que las obras-del-arte modernas entrañan un cambio de mirada, y que a la pregunta «¿qué quiere decir eso?», suscitada hasta hace poco por las obras, vinieran a sustituirle más bien esta: «¿qué es lo que veo?».<sup>17</sup>

Al respecto, unos comentarios. Por un lado, me parece bastante fácil de admitir que, a grandes rasgos, el arte de este siglo estaría de un modo u otro atravesado por esa doble deflación imaginaria. Convendrá, en consecuencia, no preocuparse demasiado por buscar y dejar establecido qué sería y dónde estaría históricamente *el* corte moderno del arte, porque es indudable que debe considerárselo ilocalizable, múltiple y difuso, una nebulosa, un haz de desgarraduras múltiples y multiplicadas, incesantemente reproducidas. En un sentido, cada artista repetiría esa ruptura a su manera propia, casi en cada obra, acentuando tal o cual aspecto, bien sea del lado de la significación, bien del lado de la semejanza, bien de las dos cosas juntas. Una vez expuesto este razonamiento, nos percatamos de que coincide punto por punto con las dos frases corrientes, agresivas, casi canónicas

<sup>15</sup> «La valeur d'usage de l'informe», en *L'informe mode d'emploi*, París: Centre Georges-Pompidou, 1996.

<sup>16</sup> La significación depende también de lo imaginario, pero conservar la idea de un doble déficit, de dos «rostros», permite discernir dos formas capitales diferentes de esa deflación imaginaria; estos dos «rostros» están vinculados pero pueden actuar el uno sin el otro – cuadros abstractos víctimas de inflación semántica galopante o imágenes hiperrealistas postradas en el mutismo, todo se cruza.

<sup>17</sup> Se ve desplazarse en efecto el modo de interrogación, y de las preguntas referidas antiguamente a las obras (¿qué cuenta este cuadro? ¿cómo está hecho?, etc.), se tiene la sensación de que el arte moderno hace pasar a preguntas que esta vez se refieren más al espectador (¿cómo ve uno? ¿puede verlo todo? ¿qué es la mirada?, etc.) y también al arte en general (¿por qué es esto arte? ¿y los límites del arte?, etc.). En este aspecto, podríamos ver a Lacan efectuando una suerte de anudamiento de las dos cosas: a la pregunta «¿Qué es un cuadro?», él le da una respuesta sobre lo que es el sujeto/espectador.

que concitan las obras contemporáneas: ya se sabe, el arte moderno no quiere decir nada y no se asemeja a nada. La demanda de significación y la aspiración a la semejanza son, decididamente, incommovibles e inextinguibles. Tengo ahora la impresión de que se podría no sólo decir que esto es verdad, sino también explicarlo, decir que es normal y, en suma, deliberado, que el rasgo moderno del arte consiste justamente en el acto de romper según estos dos ejes, lo cual hace que no quiera decir nada y que no se asemeje a nada, y que esto, si no es un progreso, al menos es nuevo e interesante.<sup>18</sup>

(3)

Todo esto suena bastante válido y parece capaz de poner un poco de orden, cierto orden en el revoltijo de los hechos de arte. Sin embargo, el rastrillo del significante, con sus dientes del déficit imaginario, sería perfecto para limpiar el paisaje si la cuestión de lo moderno en el arte pudiera limitarse a estos aspectos de arrancamiento a la significación y a la semejanza, si —para abonar generosamente la metáfora hortícola— sólo la hierba del significante creciera en el campo del arte. Ahora bien, en verdad, sin tener que pasar por la demostración de aquello por lo que una obra de arte jamás es enteramente soluble en el significante,<sup>19</sup> salta a la vista que falta un tercer término que en el fondo es, mínimamente, el correlato exacto del doble corte llamado moderno. El de *presencia*.<sup>20</sup> Una vez desgajada la significación y

<sup>18</sup> Aunque formulen las resistencias de base, reaccionarias, al arte contemporáneo, estas perogrulladas certifican de todos modos, en negativo, una cierta inteligencia de las cosas.

<sup>19</sup> Manifiestamente al margen de las fundamentales cuestiones de figuras y formas que destacan los historiadores del arte, Jacques-Alain Miller se ocupó del aspecto analítico del problema de manera más que brillante, oponiendo a la idea para-freudiana de la obra de arte como «formación del inconsciente», significante y por lo tanto interpretable, aquella otra, lacaniana, de la obra de arte tomada por el sesgo del objeto (a).

<sup>20</sup> Aparte de Lacan, que permite pensarla de otra manera, esta noción es deudora de Jean-Pierre Vernant, quien la forja en relación con el advenimiento de la figuración en Grecia. «De la présentification de l'invisible à

extraída la semejanza, resta todavía algo de una obra: ella misma, su «espesor» propio, insustituible, un «ella misma» reductible a una pura presencia, su presencia propiamente material, su visibilidad, opacidad de la presencia de un objeto absolutamente singular en el campo de lo visible.

Al revés que una sublimación, donde el objeto ahueca el ala para hacerse obra, la trayectoria íntima del arte parece entonces la de una puesta al desnudo como esa. Lo cual sugiere que habría razones para hablar de un movimiento tendencial del arte moderno a reconducir la obra al objeto. A su pura presencia de objeto. A despojarlo de toda vestidura —de uso, de forma, de sentido—. Para quedarnos en el punto elemental donde estamos, cuanto menos sirve eso, menos quiere decir y menos se asemeja a algo, y cuanto más está ahí, más se impone la presencia, física, material, del objeto. Y en consecuencia, más la obra —que no quiere decir nada ni se asemeja a nada— confunde, altera, recarga, molesta, perturba, inquieta, etc. (inscribamos aquí toda la gama de sentimientos que, como ya he podido decirlo, afectan en general a los visitantes que se aventuran en las salas contemporáneas de los museos).

Entonces, esto: a la dimensión moderna de la presencia se vincula una operación que sostiene hoy toda la apuesta del arte —calificado de «extra-significación» y de «extra-semejanza»—. Para formularlo en dos palabras, podríamos hablar de un arte sin transposición (Rosalind Kraus e Yves-Alain Bois dieron todo su relieve a este término en su bella exposición *Lo informe*) o, mejor aún, sin analogía. Un arte en ruptura con toda analogía, que pone fin a todo comercio con ese «demonio» cuyo duelo él llevaría como Mallarmé llevaba el de la «Penúltima», un arte donde cada objeto ya no sería, en ninguna forma, el análogo, el similar, la transposición de nada. Un arte extra-analogía, es decir, sin relación. La obra de arte moderna como lo que consistiría en no ser el símbolo, la metáfora, la imagen o el equivalente de nada. Si se admite la idea de un arte trabajado anteriormente

l'imitation des apparences», en *Image et signification*, Documentation française, 1983.

por la doble ambición de «dar a ver» y «querer decir» (cosa que lo dispone por lógica a la interpretación), me parece que la suspensión moderna, que excava la dimensión de la «presencia», habrá definido una nueva operación del arte, alejada de la de representación. La obra que no es ni símbolo ni imagen, despojada, descargada de toda función de representación, tiende a adquirir la dimensión de un acto doble: «hacer ver» y «volver presente». Existiría así una suerte de trayectoria del arte: de la representación a la presentación. Al final: la obra moderna como presencia que «presentifica».<sup>21</sup>

(4)

Está lo que concierne a la lógica interna del arte, está también lo que se vincula a la posición del espectador.

O sea, ante una obra cualquiera y más regularmente ante la obra contemporánea, preguntar: «¿Qué representa?». Lo cual es, no tanto una interrogación presuntamente legítima del mirador de arte frente a una obra tal vez desconcertante, sino una actitud que bien es preciso calificar de religiosa y que en el fondo consiste, ante una obra, en suponer que representa siempre *otra cosa*.

Religión de la significación. Suponer que eso representa siempre *otra cosa* es algo así como la significación misma de la religión.

De allí que la obra-del-arte moderna, al esforzarse en no representar nada y, al contrario, en presentar las cosas, en mostrarlas, resulta obra antirreligiosa, saludable. El disgusto es que, cuanto menos representa, menos significación

<sup>21</sup> Lacan evoca la idea de un acto de la pintura: la mostración. Aun cuando esto implique engrosar demasiado el rasgo, yo propondría la idea de plantear la mostración como gesto de la pintura «antigua», y de que el arte moderno la sustituye por el de «volver presente». Va de suyo que estos problemas, esenciales, y en primerísimo lugar el de la mostración, tienen que ser todavía vastamente recorridos.

da, menos motivo brinda a la religiosidad, más figura adquiere de forma cerrada y, por lo tanto, más atrae sobre sí la interrogación ansiosa del «¿qué representa?», y por lo tanto más estimula, a su pesar, la pendiente religiosa de la significación.

(5)

Que las obras modernas, aun sin significación y sin semejanza, no son sin objeto.\*

Decir que el arte moderno intentó liberarse de la realidad no es decir que se haya liberado de lo real. Entiendo, muy por el contrario, que el arte contemporáneo apunta a él. Extra-símbolo y extra-imagen, digo que apunta, más allá de las palabras y más allá de las imágenes, a volver presente y a hacer ver – algo así como la cosa misma.

Opuestamente a la visión de un arte contemporáneo formal y esotérico, en el fondo «sin objeto» (salvo él), yo postulo que es, por el contrario, de un materialismo brutal y portador de las apuestas del siglo.

Más que «portador», este arte sin atributos sería el Mostrador del siglo.<sup>22</sup>

\* Dejamos sin cambios esta forma sintáctica del original, que las reglas del castellano considerarían galicismo, por constituir la evocación implícita de un apotegma de Lacan originado en el Seminario X, *La angustia*: «La angustia no es sin objeto». El despliegue del concepto en dicho Seminario impone respetar esta forma literal pues de otro modo su sentido se vería gravemente desvirtuado. (*N. de la T.*)

<sup>22</sup> Una primera versión de este capítulo, así como del siguiente, se publicó con el título «La ressemblance moderne» en la revista *Barca!*, n° 7, noviembre de 1996.

En el movimiento de fondo que, desde los albores del siglo, con Duchamp y Malevitch, me parece orientar al arte, arribo a la obra de un artista perteneciente a su tramo final. Un artista del final. Tres opus en su obra. Ellos iluminan una fracción esencial de esta centuria. La cara oculta del siglo XX.

(1)

Decir que Jochen Gerz es un artista, ya es algo que no cae de maduro. Este artista no dibuja, no pinta, no esculpe, y en ese sitio que, a falta de término mejor, llaman su «taller», pasa el grueso de su tiempo hablando por teléfono, escribiendo cartas, conectándose a Internet, enviando fax y otras cosas por el estilo. Este artista no se preocupa de lo bello — e incluso nada en absoluto; ni siquiera se ocupa realmente de objetos en el sentido usual, ni pasa su tiempo haciendo arte en el sentido con que por lo general se lo entiende. Todo esto plantea, eventualmente, un problema. Aun cuando esté claro que Jochen Gerz es un artista. Moderno. Y calificado de «conceptual».

Como toda obra verdadera, esta es singular y se impone por esa misma singularidad.

Lo cual parece aquí tan verdadero que, a primera vista —y primera curiosidad—, esta obra parece salir al cruce de lo que yo propondría como el movimiento tendencial del arte moderno. Por ejemplo, las obras aludidas presentan una relación más que directa con el significante, o con los símbolos: monumentos. De una u otra manera, todo monumento es monumento al orden social; concierne en cualquier caso

al significante del poder en la medida en que tiene que ver con encargos públicos (para JG: el Land de la Sarre, el ejército austríaco, las ciudades de Hamburgo y Bremen, el ayuntamiento de Biron, encantador pueblecito del Périgord, etcétera).

Monumentos curiosos, todos ellos están contruidos, por supuesto, pero lo esencial de su materia resulta muy delicado de definir. Como todo monumento, obran para la memoria, pero es como si a su respecto hubiera que tomar al pie de la letra la fórmula «hacer obra de memoria». La memoria sería su material, como otros construyen edificios de hormigón o de hierro.

Por fin, última curiosidad pero no la menor, estas obras no suscitan *a priori* debates sobre la semejanza, porque, además de que no se asemejan a obras de arte, en lo esencial —cada una a su manera— no ofrecen nada para ver.

(2)

Tres monumentos, pues: *Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus* (Monumento de Hamburgo contra el fascismo, firmado junto con Esther Shalev-Gerz, inaugurado en octubre de 1986); *2146 Steine – Mahnmahl gegen Rassismus, Saarbrücken* (2146 piedras – Monumento contra el racismo, en Sarrebruck, 1993); *Monumento vivo de Biron* (1996).

Tres rápidas descripciones:

*Monumento contra el fascismo.* Elevado en una comuna adscripta a Hamburgo, gran puerto de Alemania muy dañado durante la última guerra, se presentaba al ser inaugurado, en 1986, bajo la forma de una columna de 12 m de altura (altura media de los edificios de la ciudad), con una sección cuadrada de 100 cm de lado y recubierto en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Unas «Instrucciones de uso» redactadas en ocho lenguas y fijadas sobre una pared próxima, invitaban a los lugareños a estampar su firma sobre el

monumento grabándola en el plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes a su disposición (algunos, por la noche, dejaron su huella directamente a tiros de fusil). Además, la columna estaba preparada para hundirse gradualmente en el suelo a razón de 200 cm por año. De modo que en noviembre de 1993, o sea diez años más tarde, la columna se encontraba totalmente bajo el suelo, estaba desaparecida, y su cima, chata, sólo afloraba a nivel de la calle. Una especie de losa. Desde entonces esto es todo lo que se ve de ella. Completada así una fase del monumento, Gerz dijo que este había «cambiado de identidad».<sup>1</sup> Las «Instrucciones de uso» explican particularmente por qué debía hundirse y desaparecer. La última frase es: «Puesto que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia».

*2146 piedras – Monumento contra el racismo.* Sarrebruck, ciudad de Alemania próxima a la frontera francesa. Una avenida, en el centro de la ciudad, que lleva al castillo donde funciona hoy el Parlamento de la Sarre —durante la guerra la Gestapo había instalado allí su Cuartel General—. Esta avenida de doscientos cincuenta metros de longitud está compuesta por 8000 adoquines. JG tomó aleatoriamente 2146 adoquines de esos 8000. La cifra correspondía al número de cementerios judíos que existían en el territorio alemán en 1939,<sup>2</sup> esto siguiendo un trabajo de archivo e indagación conducido por el propio JG con la ayuda de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Sarrebruck. Sobre cada uno de esos adoquines se grabó el nombre de uno

<sup>1</sup> La invisibilidad, ligada aquí a la desaparición de la columna bajo tierra, habrá de conducir, como con los otros monumentos, a esta consecuencia meditada: los lugareños deberán, sea para sus amigos extranjeros a la ciudad o para sus hijos, contar el monumento, describirlo, relatar su hundimiento, etc.; en suma, a la desaparición visible del monumento a la memoria responderá la transformación insensible de los espectadores en memoria del monumento.

<sup>2</sup> Cifra establecida por JG con la ayuda de un grupo activo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Sarrebruck, al cabo de una larga y trabajosa investigación en los archivos y sobre el terreno efectuada en toda Alemania. Señalemos de paso que los servicios del Estado federal alemán no disponían de un estudio comparable, de tanta precisión, y que además de todo, paradoja extra, el trabajo de un artista habrá hecho algo más que paliar las «deficiencias» de un Estado: habrá obligado al Estado alemán a interesarse por esa cifra de 2146, a registrarla y oficializarla.

de aquellos cementerios, y luego cada adoquín fue reimplantado en la avenida y sellado, con el lado que llevaba la inscripción hacia abajo, en el suelo. De modo que, al final de este largo trabajo, la avenida había recobrado un aspecto absolutamente intacto. Como JG destruyó todos los planos de implantación, además de no verse nada, nadie sabe ahora dónde están los adoquines grabados. La inauguración, en 1993, consistió en el descubrimiento de nuevos letreros con los nombres de las calles. La «plaza del Castillo» tomó oficialmente el nombre de «plaza del Monumento invisible». Es la única huella directamente «visible» de la existencia de este *Monumento contra el racismo*.<sup>3</sup>

*Monumento vivo de Biron*. Encargado por la comuna de Biron, en Dordogne (y por el ministerio de Cultura), en reemplazo del antiguo monumento a los muertos del pueblo, que se hallaba viejo y con grietas, fechado en 1921 y concebido, con su obelisco, según el modelo más común de los monumentos a los muertos de los pueblos de Francia. JG hizo tallar *exactamente* el mismo monumento, en la misma piedra de la región, salvo que este es nuevo. Una copia igual, pero sin las grietas, claro. Por otra parte, en la primavera de 1996 se encontró durante quince días con cada uno de los 127 habitantes de la comuna y les hizo una pregunta calificada de «secreta». Cada una de las 127 respuestas fue grabada sobre una placa roja esmaltada de pequeño formato, y estas placas fueron fijadas, sin seguir un orden determinado, sobre el novísimo monumento a los muertos. En lo esencial, los textos hablan de la muerte, de la guerra, pero también de paz, y de otras cosas. Se leen allí frases como: «Antes, la guerra de los otros estaba lejos, hoy está cerca», «Vale la pena arriesgar la vida por el país», «Estuve tres años en Guinea y vi cómo volvían muertos los compañeros. La guerra no es interesante».

<sup>3</sup> Además de un libro compuesto con la lista de los 2146 nombres de cementerios judíos que existían en Alemania antes de 1939: Jochen Gerz, *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus, Saarbrücken, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993.*

(3)

En los tres casos, aunque de manera diferente, no hay, propiamente hablando, nada para ver.<sup>4</sup> Henos aquí privados de un largo debate estético. Cabe interrogarse sin embargo sobre esa «invisibilidad», buscar el porqué, meditar sobre su sentido, pudiendo entenderse el hecho de diversas maneras. No toda explicación es forzosamente verdadera, tampoco todas las explicaciones tienen el mismo valor.

Podríamos detenernos, por ejemplo, en frases de un comentarista, James Young, quien habla de «anti-monumentos», o en frases de Gerz, quien dice «los hice porque no me gustan los monumentos»,<sup>5</sup> y soltar: ¡Iconoclastía militante! Provocación contra los poderes comanditarios. ¿Versión contestataria? Son versiones más que endebles.

Claramente más relevante, podríamos —ligero bricolaje mediante— situar el trabajo de JG en la categoría de lo que Yves Michaud llama «arte al que no se le presta atención», lo cual no designa un arte secundario ni decorativo ni sin intenciones, sino un arte que, en el siglo XX, opone a las grandes pinturas y a las *imagines symbolicae* una mirada «más lateral»; el arte operaría una suerte de desplazamiento que consistiría en llevar al centro de la percepción lo que habitualmente estaba en los márgenes. E inclusive, sugiere él, «¿sería exagerado decir que en el siglo XX muchas veces pasamos de un arte para mirar a un arte donde no hay, en cierto modo, nada para ver?».<sup>6</sup> Tratándose de las obras de JG

<sup>4</sup> Si esto está claro en cuanto a los dos primeros, en el caso del *Monumento vivo de Biron* ocurre que el monumento a los muertos es absolutamente el mismo de antes, por lo tanto no se puede decir que esté destinado a ser visto. Sólo las placas rojas de las respuestas llaman hoy a las miradas, pero para leerlas. Hasta me sentiría bastante inclinado a pensar que Gerz se preocupó más por la solidez de los tornillos que fijan las placas esmaltadas a la piedra, que por su color (quizá son rojas porque era más barato) o por su distribución.

<sup>5</sup> Jochen Gerz, *La question secrète. Le monument vivant de Biron*, Actes Sud, 1996, pág. 149.

<sup>6</sup> Yves Michaud, «L'art auquel on ne fait pas attention», *Critique*, n° 416, enero de 1982.

mencionadas, decirlo no sería de ningún modo exagerado. Sólo que el nada-para-ver de estos monumentos contra el fascismo o contra el racismo parece de otra naturaleza que esas manchas, esas rebabas, esas desgarraduras, etc., toda esa especie de nada-para-ver que pudo producirse en la pintura.

(4)

Para poner dique a otras falsas pistas, volvamos a lo que designé como la ruptura moderna. La invisibilidad sería aquí un término absoluto en el divorcio con la mimesis, el colmo de la no- semejanza, la culminación de la desgarradura imaginaria. Gerz artista moderno radical y consecuente.

Este registro explicativo tiene su coherencia, tanto más cuanto que seguiría la dirección del debate «estético» lanzado por *Shoah*, el filme de Claude Lanzmann, con respecto a la infigurabilidad.<sup>7</sup> Lo cierto es que, como veremos más adelante, me parece que a la apuesta estética de *Shoah*, ligada ciertamente al cine y referida a un tema preciso, responde una cuestión, como un trazo de sombra que raya todo lo que se produce de arte hoy y a lo que tal vez el filme de Lanzmann otorgó un relieve nuevo:<sup>8</sup> 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 esti-

<sup>7</sup> El propio Gerz había producido ya en 1972 una obra importante que involucraba directamente estas cuestiones, el *Dachau Project*. Sin embargo, es un hecho que Lanzmann, con un filme, habrá abierto el debate en la arena pública.

<sup>8</sup> Sólo Godard habrá podido, antes, hacer surgir esas apuestas inscriptas en el meollo mismo del cine, al señalar la fenomenal paradoja de un siglo del cine que no habrá ofrecido ninguna imagen del acontecimiento central de este siglo: los campos de concentración.

lo.<sup>9</sup> Como si la Catástrofe fuera el referente último de todo el arte de este fin del siglo XX.

Después de todo, Adorno no dio ciertamente la clave del arte cuando afirmó la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz (o quizá, como sugería yo al principio, deba separarse en este aspecto el arte de la poesía). No es ni caprichoso ni inútil plantearse la cuestión, simple, de saber si el arte cambió poco o mucho después de las cámaras de gas, y en qué. Sólo esa suposición, la de que esto habrá podido indicarse, bajo las formas más diversas, por una aceleración de la deflación imaginaria, una fractura acusada de la semejanza.<sup>10</sup> Afectada la imagen del cuerpo y, con ello, todas las imágenes.

Esto demandaría extender el pensamiento de Adorno y así contradecirlo: si existe lo imposible en el arte, entonces tiene que conjugarse con lo necesario. Lejos de reclamar teorías del fin del arte, el arte aparece, por el contrario, en su necesidad absoluta: lo que apunta a lo imposible.

<sup>9</sup> Más allá del trabajo de alguien como Boltanski o de las acumulaciones de Arman, comenzadas después de la guerra, esta dimensión insiste en la obra de artistas en apariencia ajenos a toda preocupación de esa clase, o a través de ciertas exposiciones. Pienso en particular en la importante muestra organizada por Jean Clair bajo el título *Identidad y alteridad, las imágenes del cuerpo, 1895-1995*, durante la Bienal de Venecia de 1995.

<sup>10</sup> El problema de la figuración o del retorno a la figuración parece asimismo asediado o captado por esta dimensión; se pintan sin duda muchos retratos, pero mirémoslos: los de Bacon hormigúean más allá de lo especular, más allá de la semejanza, en algo así como una verdad informe de la carne; en cuanto a los de Georg Baselitz, en los enormes retratos de sus familiares estos son pintados y presentados exactamente al revés, cabeza abajo, etc. En cualquier caso, y aunque posiblemente esta «cuestión» no constituya una clave universal explicativa, representa como mínimo un criterio que dividiría al arte en dos: el que no pasa por alto la cuestión de los campos, y el otro. Todo indica que no estoy muy dispuesto a considerar esa «otra parte» como perteneciente al arte.

De aquí en más, tratándose de las obras de JG que, en oposición a todo desconocimiento, tomaron esa *cuestión* por objeto, yo vería cierto provecho (y, debo confesarlo, sentiría también un malicioso placer) en orientar la reflexión por un curso completamente distinto, y en dar cabida a una sugerencia que va exactamente a contrapelo de lo manifestado hasta aquí sobre el vínculo de la modernidad con el déficit de semejanza. ¿Y si antes que constituir una ruptura radical con toda mimesis, este nada-para-ver de los monumentos de JG fuera aquí la semejanza misma, la manera más fiel, más exacta de «figurar» aquello de que se trata, la manera más clamorosa de la verdad?

Nuestro problema ha quedado, pues, patas arriba y nos cae encima una pregunta inesperada: bajo sus fachadas conceptuales hipermodernas, ¿no será Gerz un artista decididamente clásico? Todo pende de una sola cuestión: ¿qué figurarían esas obras, qué objeto estaría representado en ellas? No se trata, pues, de pensar que, porque uno no ve, eso no semeja nada, sino de hacerse la pregunta inversa: ¿a qué objeto que, por definición, uno no ve, podrían estas obras semejarse, rasgo por rasgo, hasta el punto de ser auténticos retratos?

He aquí en todo caso un artista que obliga a una gimnasia neuronal para preguntarse cuál podría ser el objeto cuyo retrato fiel es invisible, y luego, en consecuencia: ¿qué debe ser un objeto, a qué sofisticación de la noción de objeto hay que llegar para pretender que una obra invisible es su clamoroso retrato?

¿JG retratista? ¿Y por qué no? No cuesta mucho formularlo, además: él mismo alude a la dimensión de la semejanza a propósito del *Monumento* de Hamburgo: «La obra —dice— se dirige a personas que durante mucho tiempo dijeron: “No vimos nada, no estábamos ahí”. A ellos el objeto les “responde”: “Tampoco yo estoy ahí”. Para que ellos lo reclamen. Co-

mo ese pasado que niegan. Es un juego de mimetismo. El arte se viste de espectador».<sup>11</sup>

Aquí, precisamente aquí, no se trata de pensar la ausencia de objeto en términos conceptualistas de un arte sin objeto, de una «obra de arte reducida a su función enunciativa». Se trata de otra cosa, del arte no solamente separado del objeto, sino de la necesidad, para que haya arte, de separarlo de todo objeto de arte. Porque fabricar un objeto de arte como monumento es fabricar una excusa. Ahora bien, de lo que aquí, precisamente aquí debe hablar el arte, es de su negativa a ser una excusa. Por eso JG no fabrica aquí ningún objeto sino que, al contrario, lo quita. Para hacer arte.

Podemos juzgar la violencia, optimista, que el monumento de Hamburgo ejerce sobre los espectadores, y con ello el modo como contraviene la función del monumento, que supuestamente es siempre reunir, colectivizar en la comunión del recuerdo. Toda conmemoración se dirige a la comunión, siempre en alguna medida religiosa. Pero todos los monumentos de JG invierten el valor conmemorativo. En lugar de celebrar una memoria «oficial», de perpetuar el recuerdo de lo que se recuerda, tiene en mira otra cosa, tiene en mira y muestra lo que es: el olvido. JG erige una memoria distinta. Es el Otro el que se recuerda súbitamente a la memoria de la Ciudad. Así pues, estos monumentos no reúnen, dividen. Estos monumentos invisibles tienen un curioso poder de exhibir. Y de exhibir lo que no se quiere ver.

Estas obras «hacen ver». Para ser rigurosos, indicaremos que «hacer ver» no es el calco exacto de «volver visible» y que estas obras no vuelven gran cosa «visible», estrictamente

<sup>11</sup> Jochen Gerz, *La question secrète*, pág. 157. Puesto que quiero continuar con el tema de la «semejanza», indico simplemente otras cuestiones planteadas por un monumento así, como la de su hundimiento, movimiento perfectamente contrario a la verticalidad erecta que se requiere de ordinario de los monumentos. Este aspecto de la obra resultó tan chocante para algunos representantes de la ciudad, que sólo aceptaron votar a su favor con la condición de que, en vez de hacer hundirse la columna, el artista la hiciera, por el contrario, salir del suelo y elevarse, «como una flor», comenta entre risas Jochen Gerz al relatar la historia.

hablando. Responderé que 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. De donde resulta que los monumentos «conceptuales» de Gerz no equivalen de ningún modo a discursos, son obras-del-arte visuales precisamente porque lo suyo no es *decir*, sino reinyectar lo que por el contrario no puede decirse, la ausencia, en lo visible mismo. Además de ello, puede sostenerse que el monumento de Hamburgo, por ejemplo, «vuelve visible» y esto al pie de la letra: las firmas grabadas en su metal o las andanadas de plomo que se le descargaron encima, es decir que el monumento erecto vuelve visible la presencia de los espectadores, y su hundimiento, visibles sus ojos cerrados.

A esta altura se comprende mejor, me parece, y de muy distinto modo que una humorada provocativa, lo que quiere decir JG cuando pretende hacer monumentos porque no le gustan. Todo monumento es vehículo del tiempo y de la memoria en el espacio social. Digamos que ocupa en este una función de depósito, como una cuenta bloqueada de la memoria social. En este aspecto colabora en la represión que él favorece y bendice, un poco como si, a semejanza de aquellos serenos que en otros tiempos recorrían por la noche las calles de las ciudades repitiendo «¡dormid, buenos vecinos!», todo monumento dijera a cada ciudadano: «olvida, yo me acuerdo».

¿Qué otra cosa dicen los monumentos a los muertos en las plazas de pueblo? Lo cual por lo demás funciona tan bien que, pese a una fealdad lindante a veces con el kitsch, se los olvida y ya ni siquiera se los ve. Gerz dice: «La memoria es como la sangre, está bien cuando no se la ve». Aquí está todo el problema de los monumentos.

Exactamente esto es lo que parece «mimar» o «decir» la circunstancia de haber mandado ejecutar JG, en el lugar del antiguo monumento a los muertos de Biron, que ya no se veía, una copia idéntica del anterior — que por definición ya no se ve, *salvo* que las placas rojas de las respuestas, fijadas

encima, *muestran* ahora que está ahí y que no se lo ve. El monumento de piedra pasó a ser, como quien no quiere la cosa, el puro soporte del nuevo «monumento», que se reduce al texto escrito de las respuestas; el obelisco es «visible» exactamente como lo es el fondo de una hoja de papel sobre la cual se destaca la escritura que lo cubre. Podría decirse que la traza de escritura «reprime» al fondo. Pequeña operación que conviene contrastar con lo siguiente: que la «pregunta secreta» formulada por JG tiene el efecto de hacer volver la memoria entre los lugareños, una memoria activa, una memoria viva sobre la guerra y la muerte; basta leer las respuestas que se dieron<sup>12</sup> (que sin duda distan mucho de ser todas pacifistas, pero la cuestión no es de ningún modo esa). Como dice JG, «el recuerdo es un acto contemporáneo». Tanto como decir que el *Monumento vivo de Biron* lleva con justicia su nombre: este monumento a los muertos, todo constelado de placas rojas, se alza hoy en la plaza central del pueblo como una objeción viva a la muerte.<sup>13</sup> Un monumento que dice: «¡Muera la muerte!».

(6)

Pero, pensándolo un poco, ¿qué cosa es el trabajo de JG? Y el monumento verdadero, ¿qué es? No el obelisco de la plaza, pero tampoco realmente las placas de las respuestas colocadas encima: son los propios lugareños. *Ellos*, merced a la «pregunta secreta», son los portadores de la memoria; podrán así, para explicar a sus hijos este monumento a los muertos un tanto extraño, parecido a una cara toda constelada de vesículas de un sarampión tórpido, relatar la llegada al pueblo, en 1996, de un artista alemán un tanto extraño que, en vez de tallar piedras, les hizo una pregunta un

<sup>12</sup> Jochen Gerz, *La question secrète*, donde figuran todas las respuestas.

<sup>13</sup> Tanto es así que JG concibió esta obra como interminable: todo nuevo habitante del pueblo deberá responder a la «pregunta secreta» y su respuesta será fijada a su vez por una placa sobre el monumento. Destaco además esta ironía para un pueblo francés —muy resistente durante la guerra— de deber su monumento a los muertos a un artista alemán. Que se haya acudido a él es, digamos, buen signo.

ausencia, el «mimo» del «olvido» de todos, del borramiento, tanto de la superficie de la tierra como de la memoria. Este monumento invisible es «la imagen misma», clamorosa, de su objeto. Es como si este artista que no hace arte realizara en el presente, con adoquines y listas de nombres, casi al pie de la letra y en toda su potencia, la Obra de Pintura según Alberti: «[La pintura] tiene en sí una fuerza absolutamente divina que le permite no sólo volver presentes, como se dice de la amistad, a los que están ausentes, sino también mostrar, después de varios siglos, los muertos a los vivos». <sup>16</sup> Cada nombre es un trazo grabado, y todos juntos componen la figura, el retrato de la ausencia, fiel trazo por trazo (en otro tiempo se escribía «*pourtraict*»).\* Simple diferencia de soporte: JG es un pintor sobre memoria, él graba en las cabezas.

(8)

Este monumento cuya sola «visibilidad» se limita a los letreros que indican «Plaza del Monumento invisible» es, por lo tanto, de una precariedad total. Bastaría que una mano, una noche, los desatornillase para que, en suma, el monumento desapareciera, abandonado desde entonces a un eventual arqueólogo del futuro. Pero esta fragilidad es la de la memoria misma, el olvido no es otra cosa finalmente que una inscripción borrada. Con la diferencia, en el caso de la obra de JG, de que la mano que retirase los letreros no borraría la huella de un recuerdo sino la del olvido que, silenciosa e invisiblemente, el monumento de Gerz torna presente, casi palpable. Tentativa de olvidar el olvido, que es muy distinto que recordar.

En lo cual los «espectadores» del *Monumento invisible*, simples transeúntes despreocupados, inconscientes, olvidadizos de todo y de la obra misma, son señalados aquí también, en verdad, como la propia obra.

<sup>16</sup> Alberti, *Della pittura*, libro II: 25, París: Macula, 1994.

\* *Portrait*, «retrato». *Pourtraict* se corresponde con *pour trait*, «por trazo». (N. de la T.)

Claude Lanzmann piensa que ser testigo es un acto. Gerz hace surgir, contra toda una espesa tradición que hace del espectador el polo inocente de una destinación pasiva, el acto de ser espectador. Dar toda su fuerza activa al hecho de mirar. Mirar: una acción de la que el *voyeur* perverso no sería el único que debe dar razón. Responsable de su mirada.

(9)

Recoger juntos los diversos hilos extraídos para hacer un rizo más. A todas luces, este arte se sitúa en las antípodas del consuelo. Estamos en el polo opuesto de toda concepción freudiana de la belleza catártica, o incluso lacaniana, en cuanto a las virtudes apaciguantes del cuadro que se va a ver. Antes que «quieres mirar, pues bien, ve eso», donde Lacan amarra la función «engaña-el-hambre» o «guarda-para-después» del arte, el arte de Gerz sería «no quieres ver, pues bien, mira eso»; un arte que por lo tanto no hace arte, que, por el contrario, se eleva como un rechazo a ser, siendo arte, una justificación, a ofrecer mediante efectos de potencia o belleza o todo lo que se quiera, una excusa o una tapadera. La sociedad demanda lo sublime, reclama al artista que produzca, en monumentos materiales destinados al espacio público, algo así como una mitologización de ella misma y de su pasado, espera a menudo que el artista sea el sustituto de los relatos perdidos.

El arte que no es un arte de JG rompe con todo esto. En lugar de cubrir, de vendar las heridas, sus monumentos las descubren abiertas. En lugar de edificar objetos que infunden respeto, es decir que imponen silencio y llaman a comulgar, construye obras que hacen hablar y dividen. En lugar de recordar simplemente algo a alguien, estos monumentos recuerdan alguien a algo, el espectador, el transeúnte a su deber. Peor aún, lo que recuerdan es el espectador, el transeúnte – a la memoria. Etcétera.

Obras que recuerdan la ausencia. Que exhiben la ausencia.

Si a esto apuntan cabalmente estas obras, la invisibilidad es inevitable. La imagen es siempre afirmativa. Aquí está el problema para Gerz: ¿cómo mostrar lo que no está, la desaparición misma, o el olvido mismo, o la negativa a ver? ¿La ausencia? Exponer la negación, ¿cómo? Optar, por ejemplo, por mostrar a los que ya no están ahí: en cierto modo, la imagen implica siempre una afirmación de la presencia. Esta dimensión denegativa de la imagen es en el fondo lo que Alberti elevaba a función «memorial» de la pintura: ella permite conservar presente lo que ya no está. En esto, toda imagen es una renegación de la muerte y de la pérdida. Renegación de ausencia.

A lo cual Gerz, con sus monumentos invisibles, opone: la ausencia es un real. Dice: «Tengo confianza en la idea de la pérdida».<sup>17</sup>

Puede sostenerse, pues, con cierto énfasis que JG «puso en cuestión el lenguaje tradicional del monumento».<sup>18</sup> Sólo que no se limitó a poner en cuestión lo que podemos llamar, metafóricamente, su «lenguaje»: si lo hizo, fue porque primero puso en cuestión el objeto mismo del monumento, su razón de ser. De ahí sigue el resto.

Pude decir así que los monumentos de JG, cada cual a su manera, conmemoraban el olvido y la pérdida. Y señalé que no daban nada a ver, que estaban hechos de una falta-para-ver.\* De donde pude concluir, titubeando siempre en cuanto a la fórmula, que eran el «mimo» de su objeto, o que casi lo «decían», o que tenían con su objeto una «semejanza» más-que-perfecta. Esto sigue siendo insatisfactorio.

Digo: estos monumentos «positivizan» el olvido y la destrucción, son la positivización de una falta de objeto que es su

<sup>17</sup> *La question secrète*, pág. 167.

<sup>18</sup> B. Schulz, «Des mémorisations du passé», en *Opus International* n° 129, otoño de 1992.

\* En el original, *manque-à-voir*, locución que reproduce la estructura lingüística de la noción lacaniana de *manque-à-être*, «falta-para-ser» o «falta-en-ser». (*N. de la T.*)

objeto. Resulta entonces evidente que hablar de «semejanza absoluta» es tan sólo una manera, no falsa sino defectuosa, de expresarse, una aproximación todavía pringosa de imaginario. En verdad, habría que considerar lo siguiente: estas obras «no se asemejan a», no son «como», «no dicen la misma cosa que» — ellas *son* la misma cosa, la cosa misma.

Los monumentos de JG confrontan con un rasgo esencial del arte contemporáneo que fuerza a pensar la modernidad desde la idea de una semejanza más allá de la imagen, una semejanza en la cual el espejo ya no tendría nada que hacer, una similitud absoluta con el objeto, sin ecuación de identidad, una semejanza sin «como» y sin «Mismo», ajena a toda analogía, similitud o transposición.

Parto de esto, que el arte apunta a lo real. Según este eje, se podría considerar la imitación como una manera, para el arte, de apuntar a lo real. Por medio de la imagen. El hecho de que la imagen sea también una pantalla para lo real es un aspecto, no desmiente por completo la semejanza como vía de acceso hacia lo real. El problema planteado sería entonces: cómo puede el arte apuntar a lo real y, digamos, «semejar» lo real sin imitarlo, sin relegarlo ni recubrirlo, sin imagen, pues. La pregunta pasa a ser: ¿cómo sacar a la semejanza de lo especular? Una semejanza no especular. Algo que podría denominarse *archi-semejanza* o *meta-mimesis*.

Vuelvo entonces a la carga: un arte que sería verdaderamente anti-transposición. Obras que ya no muestran, que ya no dicen: que apuntan a manifestarse ellas mismas como la apuesta a la que apuntan.

Podemos darle aún otra vuelta, más graciosa, si se quiere, a esta idea de un arte anti-transposición, rebelde a toda metáfora: diciendo que carece de toda poesía, que es incluso radicalmente no poético; para decirlo todo, es un arte decididamente anti-poético.

Así pues, sin duda por delicadeza hacia los poetas Gerz dice que él hace «otra cosa», no arte; a mi juicio, esta obra que se despliega como en ondas alrededor del corazón trágico de

este siglo ocupa un lugar en el centro de gravedad del arte de hoy.

Eso me lleva, para concluir, a destacar una dimensión especial de estas obras en tanto «monumentos» (que no son en absoluto «anti-monumentos»). Estos monumentos no hacen más que provocar, arrojando el olvido a los ojos, el recuerdo de un hecho pasado, definido, delimitado en el tiempo; no son simplemente aquello que dice sin cesar «no olviden lo que pasó»: porque ese «hecho», «lo que pasó», estas obras sirven manifiestamente para construirlo. Por los efectos que provocan, al venir a turbar los silencios de la memoria, contribuyen a proveer ahora su magnitud verdadera. Entonces, hasta diría que las obras de Gerz están enlazadas no a un hecho de la historia, sino a la verdad. En vez de imaginar que, con el tiempo, el hecho de los campos de concentración se aleja de nosotros y se hunde en el pasado, es preciso pensar, por el contrario, que, con el tiempo, ese «hecho» se profundizó, se hizo cada día más presente, más pesado;<sup>19</sup> no porque siga amenazando con volver, sino porque habrá sido preciso ese tiempo para que el *hecho* emerja en toda su intolerable importancia. En este proceso, el arte cumple su papel – *Guernica* cumplió y continúa cumpliendo el suyo para e incluso, podríamos decir, «en» la guerra de España; asimismo, creo yo, *Shoah* de Lanzmann no es un documento *sobre* el horror sino que pertenece, como filme, a la Shoah. Son «monumentos» que en cierto modo forman parte de lo que ellos «monumentalizan». El arte, sí, cumple su papel: el de volver presente un hecho de verdad. Hacer objeto de un hecho – pero justamente: ese «hecho», este «objeto» contribuye a establecerlo. ¿Es el punto de vista el que crea al objeto? Saussure dice eso en algún lado.

<sup>19</sup> El juicio de Nuremberg no habrá podido medir seguramente en toda su magnitud lo que fue «la solución final». Hubo que esperar a la década del setenta para hacerse una idea más exacta.

Las obras consideradas de Jochen Gerz llevan a su extremo una disyunción entre dar-a-ver y hacer-ver: hacen ver tanto más cuanto que no ofrecen ningún bocado al apetito del ojo. Pese a su radicalidad extrema, se las podría encuadrar en las coordenadas hoy clásicas trazadas por Klee: «El arte no reproduce lo visible, hace visible».

Ante estas obras que nos dejan con cierto azoro en cuanto a determinar si son arte o cochinado, podríamos orientarnos a partir de esto, frugal pero sólido: aquello que «hace ver» es arte. Se hará notar entonces amablemente que los conceptos filosóficos también hacen ver, como lo dice Deleuze, y que en consecuencia no todo lo que hace ver es arte. Justamente, habrá que ver si no convendría concebir más bien una función artística del concepto (a fin de cuentas, puro trueque de fichas). Esto tendría, en todo caso, la virtud de otorgar al fin un peso verdadero, serio y consistente, a la categorización del trabajo de Gerz como «arte conceptual». Volver visible sin recurrir a lo visible.

¿Pero hacer ver qué cosa? A este arte que pasó a las antípodas de la representación podría convenirle también el comentario de Antoni Tàpies sobre la abstracción: «Cuando ciertas personas pensaban que nos habíamos alejado de la realidad auténtica, de hecho estábamos más cerca que cualquiera» (*La pratique de l'art*, 1974). Hacer ver sin representar.

Idea, pues, de un arte fuera de lo visual que hace visible la «realidad auténtica», un corazón de lo visible. Dos funciones, *hacer ver* y *apuntar a lo real*, que se condensan en: *un arte que hace ver lo real*.

¿Qué hay de nuevo e interesante en todo esto? Al fin y al cabo, podríamos considerarlo sólo como una variación moderna sobre el tema hegeliano del arte que hace ver. Salvo que lo que el arte vuelve visible para Hegel, es lo visible, nuestra realidad, cuando lo que nos ocupa es que lo real vuelto aquí visible es algo no visible, como la ausencia. Bastaría enton-

ces el recurso de actualizar la ambición que habita al arte desde el Renacimiento y Alberti, o sea la de representar justamente «lo que no puede verse». Salvo si esto «invisible» que el arte hace pasar a lo visible califica a lo sublime y a la metafísica —el viento, la tempestad, o el alma humana— cuando «lo invisible» tenido en mira por Gerz es lo opuesto, no hay huella de metafísica o de sublime ahí dentro.

He aquí, pues, obras que conducen a ese nudo de un arte que no haría ver ni lo visible ni lo invisible. Para dar sentido a este nudo retorcido, sólo quedaría entonces volver a la idea trillada de que el proyecto moderno del hacer-ver del arte consistiría en apartarse de la realidad visible para «expresar» sólo ideas y abstracciones. Salvo que quien pretenda que la ausencia es una «idea» o una «abstracción», no fue nunca, con toda seguridad, ni un bebé llorando por su madre, ni un enamorado separado de la amada, ni un hombre de duelo; en resumen, nada de un ser humano. ¿Hay incluso cosa más pesada, más duramente real que la ausencia?

(11)

Que el arte apunta a lo real y con ello a la verdad, que se trata de hacer ver lo real, de mostrar la verdad, esto es lo que realiza y hace realizar la obra de Gerz. Formula al mismo tiempo, sin palabras, que esta es quizá la tarea específica del arte. Todo el mundo sabe que no hay ninguna razón para que la verdad sea divertida y, lo real, bonito como un corazón, pero, como se lee sobre una de mis remeras, *Art is a dirty job, but somebody's got to do it* — una ética del arte, en suma.

[duro deseo de mirar]

Hasta aquí he mantenido cierta equivalencia, cierta sinonimia inclusive, entre «hacer ver» y «volver visible», la inestimable fórmula de Klee. Sin embargo, la primera se distingue por un matiz que importa: implica la dimensión del espectador. «Hacer ver» es forzosamente a alguien, mientras que «volver visible» no supone una presencia inmediata y su cumplimiento puede bastarse a sí mismo.

(1)

El hacer-ver del arte atañe a un espectador en su ser que yo calificaré de no vidente. Digamos que el arte hace ver no solamente lo indistinto (así como el lenguaje o la ciencia instituyen nuestra percepción de la realidad) sino también, específicamente, lo que, a través de cierta repulsa, activamente, no queremos ver. En efecto, es difícil no ver que todos somos no-videntes, que en verdad, muy lejos de la ilusión de agudeza y vigilancia con que nos regalamos, de ser vigías del siglo, realizamos fervientes esfuerzos por mantener los ojos cerrados.

O sea, el arte como empresa de hacer ver a quienes tienen ojos para no.

Nos despista un tanto la existencia en cada cual de ciertas ganas de ver que, en el fondo, responden a esa ardiente inclinación a cerrar los ojos, y de rebote, que toda una parte de lo que se fabrica en calidad de imágenes-para-ver está ahí para satisfacerlas, para darnos a ver lo que tenemos ganas de ver, es decir, gratificar bajo cuerda la tozuda voluntad de no.

La extremada profusión de imágenes permite apreciar el alcance y la profundidad de esa voluntad, tan sorda como obstinada, que murmura, a la manera de Bartleby, «preferiría no verlo». La televisión es hoy su instrumento privilegiado. Contrariando la creencia exaltada en un instrumento de «comunicación» conectado al universo en el que se envuelve, su frenética productividad viene primero a sumergir ese deseo de *ni-ver-ni-saber* que es el lastre del espectador. Tanto es así que sueltan sin desactivar divisiones de psicólogos para que velen por protegernos contra las imágenes del mundo que pudieran herir nuestros frágiles ojos y, en nuestros delicados niños de azúcar, causar traumas graves tal vez irreparables. Lo cual, de paso, permite advertir que la televisión traza una línea divisoria que, al reparto del mundo entre Norte y Sur, ricos y pobres, le superpone otro donde una parte del mundo es espectadora de la otra — donde los hombres se enfrentan con los «traumatismos» reales, la pobreza, la enfermedad, la guerra, la muerte. Y además, ni siquiera soportamos ver aquello de que somos espectadores. En un mundo de desastres multiplicados, una de nuestras urgencias es partir en guerra contra imágenes.

*Al disfrute de los ojos* es el nombre de nuestra tienda de imágenes. Se hace ella una regla de oro del *primum non nocere* al confort de los espectadores, y expenden allí placer como un preservativo del reposo de las almas contra todo cuanto amenace turbarlo. La verdad es que no soportamos nada, ni la más pequeña tensión, ni siquiera con los ojos.

Esto tiende también a consolidar la ilusión adherente de que, fuera —apenas— del *voyeur* perverso y del espía, mirar sería una ocupación más que pasiva, tan neutra que ni siquiera sería una actividad. Conciencia de sí de un espectador para el que ver no es, sobre todo, un acto. Ni crimen, ni acto sexual, ni testimonio, ni nada por el estilo, ni nada de otro estilo, ni nada en absoluto, solamente una satisfacción ahíta, puro cebado de los ojos, atiborramiento de imágenes para cortar el hambre. Por supuesto, los espectadores no son aquí víctimas, ellos dan a esta digestión soñolienta de imágenes algo más que consentimiento.

Mirar como «desactividad» pura, imagen misma de un sujeto descomprometido.

Yo diría que el arte, y especialmente el arte moderno, contemporáneo de esa fuente de agua tibia de las imágenes, marcha al revés, en contra de esto. Por un lado, el arte, que hace ver lo que no se puede ver, tiene la potencia de llevar nuestras miradas hacia lo que no tenemos realmente ganas de ver. Lo cual no es por fuerza gracioso. Por el otro, manda valorar el hecho de que mirar es un acto — aquí es oportuno aquel nombre de *mirador* que Duchamp convocaba para reemplazar al de *espectador*, al llevarle el primero al segundo la ventaja de inscribir legiblemente la mirada en la densidad de un acto. El arte exhibe la mirada como un acto donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido, que lo compromete. Lo cual no da precisamente tranquilidad ni procura por fuerza placer.

De aquí no resulta ninguna especie de prescripción moral que en nombre de la irreductible dureza del mundo desdenaría belleza y placer, sino sólo esto, exactamente: que el placer o la belleza no serían hoy para el arte las palabras clave, valores rectores — sobrentendiéndose que el displacer, la dificultad, la fealdad o el aburrimiento tampoco lo serían. Pese a todo hay razón para asombrarse de que algunos quieran considerar el retorno al placer como la urgencia de la época, cuando todo impulsa mucho más a preocuparse por saber qué cosa podría poner dique al ascenso de la blanda e irresistible ola en la que estamos inmersos, en estado de estasis. Cuando todo impulsa a querer perturbar el reinado del principio de placer que parece gobernar todas las cosas en nuestras comarcas. ¿Acaso no están regidas por una meteorología de la templanza en la que cualquier céfiro se nos torna aquilón?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Me inclinaría seriamente a pensar que la importancia cada vez mayor asignada a la meteorología no tiene otra causa ni otro sentido: disimulados por los rostros sonrientes de sus presentadores, estos boletines parecen en verdad correspondencias de guerra en el frente del placer, al informarnos hora por hora de todas las amenazas, de todos los ataques y todas las agresiones de que podría ser víctima nuestra felicidad por causa de los invasores llegados del cielo. Según esa vara, la lluvia ha perdido toda virtud

Existe en el arte la fuerza esencial de una resistencia al totalitarismo del principio de placer-raplón – en nuestras comarcas. Y si las imágenes son los carteros-repartidores privilegiados de ese placer zafio, entonces tendría cierta lógica y necesidad que el arte se despliegue contra las imágenes. Lo cual no va en la dirección de volver impensable la producción de alguna, pero en otra parte: que una apuesta del arte podría ser apuntar a imágenes que, por algún medio, irían a contrapelo del efecto hipnótico y cebador de las imágenes.

Potencia de hacer ver aquello ante lo que quisiéramos más bien cerrar los ojos, puede ocurrírse nos que el arte se acercaría de ese modo a una función interpretativa; mostrar lo que uno se niega a ver: podría ser una definición bastante aceptable de la interpretación analítica. Los monumentos de Gerz concuerdan bastante con esa definición – el que alguien vaya de noche a disparar sobre obras invisibles explica su potencia de mostrar.

De ahí, una manera de atrapar lo que sería la obra de arte: un objeto que, a diferencia de cualquier objeto de consumo, antes que llenar, antes que satisfacer nuestra *libido vivendi*, vendría por el contrario a quitar, a mellar, a dividir, a perforar en nosotros un montón de agujeros.

(2)

Hacer ver es una potencia del arte, pero no en el sentido de un proyecto deliberado o de una «voluntad artística», más bien algo así como un deseo que lo anima, suerte de deseo sin cabeza, sin sujeto, un deseo-del-arte como tal, desligado de lo que sería el deseo del artista o de quien fuere.

---

práctica o poética y sólo aparece como una restricción, privándonos de un pequeño placer. Cualquier chubasco adquiere así la dimensión de una catástrofe insoportable y casi el valor de un ataque intolerable a un derecho democrático al bienestar.

Por el lado del espectador, hay una propensión incoercible a cerrar los ojos. Es preciso hacerse a la idea de que en él no hay, naturalmente, ganas de abrirlos. No hay deseo de mirar que responda en feliz armonía al deseo del arte de hacer ver, afable mercado visual regulado por una ley de equilibrio de la oferta y la demanda. Aquí ninguna armonía, ninguna simetría, ni recíproco, ni complementario. El deseo-del-arte, el hacer-ver que tensa la obra, esto es lo que hay; por el lado del espectador, sólo un ligero bostezo y constantes ganas de dormir. Nosotros aspiramos a dormir, esto se sabe desde Freud. El despertar, en cambio, no es de veras deseable, porque es demasiado duro.

Por eso, si el deseo de mirar tiene un sentido, tiene que venir de afuera y ganarse contra, de arrancada.

Desde luego, nadie está obligado a mirar. Sólo puede esperarse que pugnen un poquito en cada cual las ganas de hacerlo.

El arte, que quiere hacer ver, se mece en esta esperanza. De causar en nosotros un poco de ganas de ver de veras, de despertar. El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar.

Contra todo lo que nos conmina en general: *Se ruega cerrar los ojos*, el arte nos invita a algo muy distinto, a *abrir el ojo*.

*Se ruega mirar la Ausencia*, frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX.

[ética de lo visible]

Hay una potencia del arte de hacer ver y abrir los ojos. La obra-del-arte consiste en realizar esta potencia. *Shoah*, el filme de Claude Lanzmann, fuerza esta potencia hasta su extremo. Las imágenes vertidas en oleaje hacen ver el mundo atiborrado de objetos que hay. *Shoah* ofrece el retrato tenso de un objeto que no hay. Y que mira al siglo. «Mirada frontal» sobre el Objeto del siglo XX.

(1)

Esto cierra el ángulo desde el que propongo considerar el filme. Al término de este recorrido, y según sus términos, se trata de decir de este objeto de nueve horas: «¡Es arte!». No para elevarlo a *ready-made*, tampoco para trenzarle una nueva corona, ponderar su alcance llamándolo «obra maestra» o «monumento cinematográfico» – se lo ha dicho, y cada cual lo siente. Ni homenaje superlativo ni enunciación duchampeana, sino esta afirmación que conviene apreciar: este filme está construido como una obra de arte, una obra-del-arte moderna. Sostener con razones que tiene estructura de obra de arte, para proclamar que el valor y el efecto de acontecimiento implicado por *Shoah* están indisolublemente unidos al hecho de ser una obra de arte, y no otra cosa.

Un escrúpulo, ligado sin duda a la gravedad de su tema, impide por lo común poner este filme en relación con otras obras, impulsa a mantenerlo en un lugar de pura excepción. Pero entonces este respeto, legítimo y afortunado, corre peligro de dejar indistinto lo que es, a mis ojos, el corazón activo de su potencia, a saber, que él arrostra y consume lo que ni siquiera se puede pronunciar sin cierto temblor: una obra

de arte sobre la Shoah. La consuma, es decir que realiza un acto artístico, muy diferente del gesto de dar una forma al horror (lo que en el fondo suscitaba no hace mucho la condena a la vez ética y estética del, desde entonces, célebre «travelling de *Kapo*»). Por consiguiente, en lugar de considerar que, por su tema, *Shoah* es un filme aparte, eventualmente situable por referencia a otro filme como *Noche y niebla*, yo sostengo que, al contrario, por esa misma razón, porque *Shoah* es una obra de arte sobre la Shoah, participa desde un puesto esencial en la historia general del arte de este siglo. De modo que todo paralelo o confrontación con otra obra, de forma diferente, ni estaría fuera de lugar ni sería indebido sino, al revés, legítimo y necesario. Porque este filme, erigido en la porción terminal del siglo (sin duda el gran acontecimiento artístico de fines del siglo XX), en cierto modo *mira*, con el siglo, todo el arte detrás de él, y lo ilumina.

Porque, al consumir una obra de arte frontal en el corazón de lo que yo llamo la Ausencia del siglo XX, consuma toda la potencia del arte, de la obra moderna del arte. Para explicarlo de otra manera: decir que *Shoah* hace obra sobre la Shoah, sobre la ausencia como tal, es decir al mismo tiempo que, aquí, el sujeto del filme y el objeto-del-arte moderno se superponen exactamente, son rigurosamente homogéneos. En consecuencia, este filme adquiere una suerte de dimensión matricial con respecto a la modernidad, lo cual autoriza e incluso invita a confrontarlo con el museo del siglo.

En cuanto a lo que aquí me importa yo diría, por ejemplo, que ese filme constituye, en este extremo del siglo, un polo frente al que encarnó en su comienzo el cuadro de Malevitch. Como si de un cabo al otro de este centenar de años, desde antes de la Primera Guerra Mundial y de la revolución de Octubre hasta después de Auschwitz y la Caída del Muro, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y *Shoah* polarizaran un campo de fuerza del arte moderno, poniéndolo en tensión alrededor de esa lenteja gravitacional de la ausencia, el agujero negro donde se sitúa el Objeto del siglo.

Sin embargo, las dos obras no son iguales. No solamente por razones que atañen a la historia del mundo y a la de las for-

mas, sino por un motivo más elemental. El *Cuadrado negro* es en suma la obra de arte, el cuadro ceñido a su estructura desnuda, mostrado como armazón de ventana, la obra-del-arte reducida a su función, a la potencia intrínseca de un puro hacer-ver. Un cuadro que muestra que un cuadro es una especie de ventana portátil. Ventana abierta sobre. *Shoah* sería la ventana del *Cuadrado negro* abierta ahora sobre el paisaje más trágico del siglo, su noche oscura en medio de su luz. Es la ventana de Malevitch vuelta sobre nuestro mundo y enmarcando el objeto en *close up*. En el fondo, entre esa ventana de Malevitch simplemente abierta, en 1915, como el *templum* antiguo sobre el cielo del Tiempo venidero, esperando ver pasar los auspicios, y la ventana de Lanzmann fijando lo que pasó en ese tiempo, está exactamente la historia de este siglo. Pájaros cruzaron. Algo negro tuvo lugar. Un objeto cayó.

Extraño objeto, inservible tanto para la imagen como para el sonido. Comprimido en una especie de naturaleza muerta, si se quiere. La gran naturaleza muerta de este fin de siglo. *Naturaleza muerta con ausencia*. *Shoah* sería el retrato exacto del objeto de este siglo.

(2)

El filme de Lanzmann se obstina en mostrar que la ausencia es un objeto, que comparte los rasgos definitorios de cualquier otro objeto. En primer lugar, el de ser un producto. Se lo fabrica. Y según los modos de la producción moderna, es decir, en el tiempo de la reproducibilidad. Un objeto industrial. Producto de una industria específica, concebida y organizada para producirlo específicamente. En este sentido, el filme de Lanzmann realiza en cierto modo el proyecto «irrealizable» que Godard definía en 1963 (en *Cahiers du Cinéma*): «El único verdadero filme que podría hacerse sobre (los campos de concentración) —que jamás se rodó y que no se rodará jamás porque sería intolerable—, sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores, con sus problemas cotidianos. ¿Cómo hacer entrar un cuerpo

humano de dos metros en un féretro de cincuenta centímetros? ¿Cómo descargar diez toneladas de brazos y piernas en un vagón para sólo tres? ¿Cómo quemar cien mujeres con gasolina para diez? Habría que mostrar también a los dactilógrafos inventariándolo todo en sus máquinas de escribir. Lo insoportable no sería el horror que destilarían tales escenas sino, muy por el contrario, su aspecto perfectamente normal y humano».

La ausencia como puro producto industrial. De aquí surge el objeto inédito, absolutamente otro.

Digamos la cosa con claridad: hablo de las cámaras de gas. Por supuesto, fabricar muerte es algo que se practica desde la noche de los tiempos, desde que hay crímenes y guerras. Hablar al respecto de industria es otra cosa. De los campos de exterminio se dice, con facilidad, que eran verdaderas «fábricas de muerte». Pero es casi siempre una fórmula, retórica, por metáfora, como una imagen convocada ante el vértigo de la cifra de millones de muertos. Esta forma alegórica no impide que realmente hayan sido eso, fábricas. Sin metáfora. Se trataría de apreciar esto en toda su dimensión y de sacar ciertas consecuencias, digamos, al menos para nuestros ojos. En nuestro visible.

(3)

Richard Glazar, sobreviviente de Treblinka: «Los transportes de los países balcánicos nos llevaron a una toma de conciencia pavorosa: éramos los trabajadores de la fábrica de Treblinka, y dependíamos de todo el proceso de fabricación. . . es decir, del proceso de asesinato en Treblinka».<sup>1</sup>

Por eso es preferible llamar a las cosas por su nombre y hablar de cámara de gas, núcleo de esa maquinaria, y no simplemente de «campo», término que aporta imprecisión y de-

<sup>1</sup> En *Shoah*. Cf. el libro: *Shoah*, Gallimard, «Folio», 1985, pág. 209.

ja que avancen por esta niebla las opiniones criminales.\* Pues a veces estos «campos» podían ser tan sólo una fachada («Pensaba que eran sólo campos de concentración» (!), Maurice Papon en su juicio, el 7 de noviembre de 1997), y la pesadilla misma de los campos de concentración o de trabajo podía disimular otra mucho mayor. Fábrica de muerte disfrazada de campo de trabajo – esto sería Auschwitz. *Arbeit*. El trabajo esclavo como máscara de la muerte trabajando. *Arbeit macht frei*.

Ironía fúnebre, la propia máscara era engañosa, decía la verdad tanto como ocultaba, esa verdad de que el «campo de trabajo» de Auschwitz cubría realmente un trabajo, un cierto trabajo. Un trabajo de muerte. Una vez más, estamos fuera de todo efecto de estilo, «trabajo de muerte» no es una manera de decir, ni poética, ni alegórica: esa muerte era verdaderamente trabajada – fabricada, programada, planificada, tecnicizada, cronometrada, con una división rigurosa del trabajo, regulada por principios de economía, de menor costo, de eficacia, que suponía sus empleos especializados, principios de reclutamiento, un encuadramiento, servicios de investigación, un laboratorio de pruebas, que generaba innovaciones técnicas – una muerte sistemática, pero en el sentido de un sistema, productivo, una muerte que sería un ejemplo de racionalización del trabajo. Una muerte técnica. El horror técnico.

Una muerte producto. Rudolf Vrba, sobreviviente de Auschwitz: «Si en Mauthausen el producto número uno del trabajo esclavo era la piedra, extraída de una cantera, en Auschwitz este producto era la Muerte».<sup>2</sup>

Se trata pues de insinuar, de alojar, de modelar en nuestras mentes esa cosa impensable que es la edificación de una

\* Los significados y empleos del francés *camp* no coinciden con los del español «campo». Significa: zona de reunión de tropas con fines diversos (maniobras, ejercicios, etc.), de prisioneros de guerra (campos de prisioneros), de concentración, de exterminio; también, campamento. Si bien la denominación completa en francés es *camp de concentration*, frecuentemente se lo designa utilizando sólo el término *camp* (plural *camps*). (N. de la T.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 213.

industria de muerte donde la palabra «industria» no sería una imagen, una analogía, una manera transpuesta y por lo tanto aproximada y restrictiva de decir —se dice «fábrica de muerte», pero al decirlo no se cree del todo en ello.

A qué conducen sin embargo todos los trabajos de la historiografía reciente, sino a mostrar que Auschwitz o Treblinka eran empresas casi «normales», es decir que funcionaban según los modos de una economía de paz (con, por ejemplo, sus trenes a horario en una red densa y no obstante fluida, administrada por la dirección de Ferrocarriles, donde en el mismo instante convoyes de viajeros rodaban hacia las playas mientras trenes de mercancías proveían a Auschwitz —en los que las «mercancías» debían pagar además su propio billete, a tarifa de grupo). Una economía de paz acondicionada para poder funcionar en tiempos de guerra. Con esta verdad nos golpea Jean-Claude Milner: ese crimen contra la humanidad era un crimen de paz, no un crimen «de guerra». <sup>3</sup> Yace aquí el fondo del horror de este crimen único.

(¿Cómo, después de eso, evitar la idea de que las nociones comunes de industria, fábrica, productos, objetos no pueden hoy ser simplemente pensadas sin que caiga sobre ellas, en un rincón, esa parte de sombra atada consistente en que una «misma» «industria» podrá producir cucharitas u hombres en cenizas?<sup>4</sup> De este lado se sitúa sin duda, para mí, la fuente de mis desintereses, incompreensión e intolerancia grave respecto de cualquier asunto de orden económico. Seguro que doy un sentido exagerado a la fórmula «horror económico».)

Que hablar de fábricas de muerte no es sólo una manera de hablar, esto no se deduce primero de la «escala industrial», del número inimaginable de víctimas, sino del hecho de que

<sup>3</sup> *Paroles à la bouche du présent, op. cit.*, pág. 78.

<sup>4</sup> Al margen de la cuestión planteada por Lanzmann sobre la irrepresentabilidad de la Shoah, esa superposición de la producción industrial «normal» con la fábrica de muerte de Auschwitz, me pregunto si no es esto lo que da su sentido a *La lista de Schindler* de Spielberg (¿habrá sido la cosa simplemente percibida por la crítica, más allá de los buenos sentimientos?).

allí se habrá producido muerte industrialmente, una muerte industrial. En serie. Una muerte no dada, infligida, sino elaborada, desarrollada y producida como un producto.

Filip Müller, sobreviviente de las cinco liquidaciones del «comando especial» de Auschwitz: «El Oberscharführer Voss era entonces el jefe de los cuatro crematorios (. . .) De repente me dijo: “¡Anda, llama a los *kapos!*”. Yo llamé a los *kapos*. . . Entraron y él les preguntó: “¿Cuántas *piezas* más?”. Se refería a los cadáveres. “Aproximadamente quinientas piezas. —De aquí a mañana las quinientas deben estar en cenizas. ¿Son quinientas entonces? —Aproximadamente —¡Cómo, imbéciles! ¡Qué significa eso de *aproximadamente!*”». <sup>5</sup>

El nazismo habrá casado al viejo antisemitismo con la industria moderna. Los campos de exterminio son lugares donde los cuerpos se encontraron con la técnica. En todas sus formas, desde las médicas hasta las industriales. Las cámaras de gas son la fábrica de este siglo donde los cuerpos humanos fueron masivamente concebidos, tratados y producidos como objetos. Se produjeron en serie cuerpos muertos. Se produjeron en serie cuerpos desaparecidos. Aquí, se produjo técnicamente ausencia en serie.

«Los campos de exterminio —escribe Enzo Traverso— se parecían mucho más a fábricas taylorizadas que al *Triunfo de la muerte* de Brueghel». <sup>6</sup> Sólo se le puede objetar que los «testimonios / de lo que podía pasar en las puertas de las cámaras de gas / dan realmente la impresión de un infernal caos bruegheliano más que de un orden taylorista». <sup>7</sup> Porque la organización de los campos, en su fondo mismo, se sustentaba justamente en un Cálculo del Caos. El Infierno taylorizado: esta sería una aproximación correcta de las cámaras de gas. No una pesadilla anacrónica sacada de otra época, remontada de las profundidades de creencias oscuras y

<sup>5</sup> *Shoah, op. cit.*, págs. 223-4.

<sup>6</sup> *Les Temps Modernes*, n° 568, noviembre de 1993, pág. 10.

<sup>7</sup> Como lo hace, por exceso de emoción sin duda, Jean-François Forges en *Eduquer contre Auschwitz*, E S F, 1997, pág. 13, libro de cualquier modo indispensable.

vomitada en plena mitad del siglo XX, sino un horror puramente moderno. Auschwitz. De la Rampa a la que arribaban en flujo tenso los trenes cargados de materia prima, a las cámaras de gas Zyklon B (a base de ácido prúsico o cianhídrico, provoca una asfixia más rápida que el monóxido de carbono), a los hornos crematorios (equipamiento y montaje de las instalaciones fueron provistos por la empresa Topf und Söhne d'Erfurt), calentados con carbón de coque y funcionando sin interrupción (sin embargo, la capacidad de incineración es inferior a la de las cámaras de gas – los crematorios II y III pueden incinerar 5000 cadáveres/día y los IV y V 3000 cadáveres/día), y a las fosas, lo que planteaba un verdadero problema de almacenamiento y eliminación de desechos (en 1944, el método de incinerar varios cadáveres a la vez en fosas abiertas demuestra ser rápido y barato), Auschwitz podría describirse como una cadena de montaje en una industria de punta (las cámaras de gas de los 4 crematorios de Birkenau podían exterminar a la vez 12.000 en 5 horas, o sea 2400/hora) – una cadena de desmontaje cuyo producto acabado era la Muerte. Pero no solamente.

(4)

«Muerte industrial», esto denomina ya a un producto bastante innovador —referible ni a una lógica de guerra, ni al asesinato ritual, ni al pogrom odioso, etc.— y único, siempre incomparable en su fondo (aun si en materia de *mass production* la competencia en este sector es encarnizada). Pero los campos de exterminio no se limitaron a producir muerte elaborada, planificada, etc. Estas industrias fabricaron también, al mismo tiempo, además, otra cosa, algo distinto además de muertos: el olvido de los muertos.

Dos métodos. El antiguo y el nuevo. El antiguo es la fórmula: «Si no hay huella, no hay testigo». Es una «solución final», pero entendida en el sentido de completa y entera. Porque si no es final en el sentido de completa y entera, no es una solución. No sólo el testigo puede resultar una víctima designada, lo que es siempre una de más, sino que lo que se

deja tras de sí con ella es a un Simónides cualquiera, a un portador de memoria – la memoria es así, basta que haya por lo menos uno que recuerde. . . En cuanto a asegurarse de los otros, distintos de las víctimas designadas y testigos potenciales de ocasión, se lo obtendrá por medios tradicionales, la discreción, el secreto, desde luego, y todos los procedimientos de disimulación y mentira asociados a ellos.

«Termine como termine, esta guerra ya la hemos ganado contra ustedes, etc.». Las frases referidas por Primo Levi dejan manifestarse otra cosa. Un olvido, pero un olvido de nuevo tipo. No, como se lo pudo comentar al principio, el olvido de las ruinas, olvido retrospectivo, olvido de después (modelizado en la represión), sino un olvido de antes, un olvido previo, deliberado, integrado, un olvido programado, planificado, racionalizado, etc. Un olvido también él fabricado. Una suerte de borrador profiláctico – tipo *Men in Black*, pero más sofisticado: cuidado, va usted a olvidar lo que de todos modos no habrá existido.

Crímenes sin memoria, o fuera de toda memoria posible. «(. . .) y si algunos de ustedes sobrevivieran, la gente dirá que los hechos que cuentan son demasiado monstruosos para ser creídos». La enormidad del crimen concebida como resguardo supremo, mejor protección contra su descubrimiento, más seguro garante de su borradura y mayor certeza de su impunidad. En esto surgía también la idea de que una *Solución* podría ser *final* sin ser ni completa ni entera. Que un director de fábrica de muerte y olvido declarase que algunos tal vez se salvarían, pero que de todos modos no les iban a creer, equivalía en el fondo, según una concepción avanzada del *management*, a integrar en los cálculos de rendimiento un margen de error, cierto índice de «desperdicio» o de fallas en la producción. Sin más. El horror expurgaba el error.

Ironía definitiva, *Arbeit macht frei*, también podía significar: el trabajo – de la muerte y del olvido de esta muerte – hace libres – a los verdugos.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Aunque después de todo, una fórmula como esta sería válida para el capitalismo más pacífico: el trabajo de los obreros hace libre al patrón.

En suma, los SS decían: *Lo que tiene lugar aquí jamás tuvo lugar. Os echamos no sólo a los hornos, sino también al olvido.* Cámaras de olvido. La memoria incinerada. Los hornos crematorios resolvían, al mismo tiempo que los problemas de almacenamiento, el de las huellas, el de las «ruinas» de los cuerpos y por lo tanto también el de la memoria. El recuerdo yéndose en humo por las chimeneas de los campos. Esto es lo que fabricaban también, en el sentido más material, esas fábricas. Olvido industrial. Un borramiento integral, de los cuerpos y de la memoria de los cuerpos. Fábricas para borrar los cuerpos y para tachar las almas. Máquinas de rayar lo eterno de los sujetos.

Por ello este siglo no es el de las ruinas. Porque ha llegado la hora de una destrucción agravada. Eliminación y limpieza de ruinas incluidas.

Como si la memoria fuera un resto. Lo que restaba en el fondo de las cámaras de gas, o en las fosas donde se pudrían los cadáveres, un desecho, lo que permanecía después de reducirse los cuerpos a cenizas en los crematorios. Ese trasto que resistía a las llamas no se reabsorbía, no se reciclaba en la tierra. La memoria, desecho de las fábricas de muerte. En consecuencia, todo habría ocurrido como si, además de la muerte industrial con la fábrica de las cámaras de gas, la Alemania nazi hubiera inventado también cierta ecología, técnicas de tratamiento de desechos, de eliminación de restos. Vasta preocupación para la industria del siglo XXI.

(Por lo menos tanto como de los grandes trabajos de la memoria, nuestro siglo parece el siglo de las empresas de limpieza, extracción, eliminación y reciclaje de desechos, sobre todo hacia el final. Aunque a primera vista no se note, parece que estas dos industrias trabajan en la misma rama de actividad, pero no en el mismo sentido.)

Las cámaras de gas como una gigantesca fábrica de borradora con tratamiento del desecho integrado y servicio posventa. Fábricas de producir ausencia de todo tipo, como otras producen zapatos (salvo que aquellas producían tam-

bién, además de zapatos, pelucas de pelo natural, y valijas, billetes de banco y lingotes de oro. . .).

El Olvido constituye el principio de las cámaras de gas: Olvido radical, no tenía en mira sólo el después, envolvía a las víctimas incluso antes de que se las empujara a las «duchas», como una condición, además, para que la fábrica funcionase en redondo, sin interrupción. Rudolf Vrba, sobreviviente de Auschwitz: «Toda la maquinaria de muerte descansaba sobre este único principio: que la gente no sepa ni adónde llegan ni lo que les espera».<sup>9</sup> Hacer olvidar a los que llegaban lo que sabían confusamente o no, hacerles olvidar lo que veían, o lo que podían oír, o sospechar, o imaginar. . . Después de los días pasados en los trenes, se utilizaba la sed como ese instrumento de olvido: se prometía un tazón de té para después de la ducha. . . La inmensa mayoría de las víctimas no escuchó ni siquiera aquellas palabras sin disfraz referidas por Primo Levi.

Las cámaras de gas apuntaban a producir una muerte sin nombre. Una muerte muda, que nadie podría decir. Porque ya no habría nadie para decirla. Porque no había nombre que la dijera. Una muerte interdicta. Ninguna boca y ninguna palabra para decir *eso*.

Una máquina concebida para consumir esa muerte absoluta de la que hablaba un Padre de la Iglesia, Tertuliano, una desaparición de la carne tal que el nombre de cadáver estaría todavía de más, una desaparición que ya no tendría nombre en lengua alguna. Sin cuerpo, sin palabra, sin memoria. «Crimen y mentira de Estado iban a la par en el corazón del aparato SS responsable a la vez del asesinato y del olvido del asesinato».<sup>10</sup>

Además de una inmensa maquinaria casi desubjetivada, y por ella, se habrán inventado aquí actos que no se imprimen. Un asesinato *light*. Muerte *memorial free*. Las cámaras de gas perpetraron un crimen casi anónimo.

<sup>9</sup> Shoah, pág. 176.

<sup>10</sup> Pierre Vidal-Naquet, «L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste», en *Au sujet de Shoah*, París: Belin, 1990, pág. 205.

Hacer que, en todo su horror, un hecho no sea acontecimiento – lo que dicen las palabras de los SS. Lo notable es que semejante proyecto de hacerse olvidar no se haya concebido después, sino que formara parte del hecho mismo, desde el comienzo. Que las cámaras de gas asfixien incluso el recuerdo de la existencia de las cámaras de gas. Aquí es donde Pierre Vidal-Naquet señala la diferencia, no de grado sino «de naturaleza», entre los asesinatos colectivos perpetrados en la URSS y las cámaras de gas: ellas no fueron solamente un instrumento industrial de la muerte en serie, «lo esencial es la negación del crimen en el interior del propio crimen».<sup>11</sup>

Por primera vez, sin duda, seres humanos habrán consumado un acto integrando en él, como parámetro de su cálculo, la dimensión del *après-coup*, de la memoria del acto, la de la Historia. Asegurarse de los unos y del Otro. Los que pretendían ser amos del mundo habrán concebido que debían hacerse también amos de la memoria. Para el Estado nazi se habrá tratado de perpetrar un crimen *ya borrado* tanto del mundo como de la Historia.

La destrucción de las huellas y el olvido agravado marchan juntos. El silencio de Dios ante las cámaras de gas desgarró a algunos, pero fue primero el mundo el que permaneció silencioso. Culpable frente a las víctimas, este silencio era más que culpable, no sólo ayudaba a los nazis sino que entraba de ese modo en sus cálculos: reducir a los judíos a cenizas, y a los que quedaran, al silencio. El supremo rechazo y el supremo abandono. Desamparo capital. Los judíos como parias absolutos.

(5)

Una muerte que se cumpliría más allá de la imaginación y por delante de la memoria. Se abre así un nuevo tiempo, un tiempo ulterior a la represión, a una represión de la repre-

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 206.

sión misma, algo como eso. Una edad que yo llamaba de la forclusión.

Esto lleva a concluir que sobre el tema de las cámaras de gas, hoy, cuando ha llegado la hora de la Historia, por mínimo o involuntario o de buena fe o necesario que se pretenda, todo olvido es y no puede sino ser cómplice. Porque se inventó allá lejos una muerte sin memoria. Olvidar sería entonces más que apartarse, más que cerrar los ojos y consentir en ella tácitamente: es consumir siempre de nuevo una parte de esa muerte, hoy.

De este modo el «deber de memoria» no se impone sólo en nombre de la verdad, la compasión o la necesaria profilaxis contra el retorno de lo peor; es también simplemente que, frente a la política nazi de borramiento absoluto, 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.

Deber de memoria porque estos tiempos se creen justamente los de la memoria, marcados sin embargo en su centro por un agujero de memoria. Este siglo de la Memoria absoluta sería asimismo el del Olvido absoluto.

No es posible referir esto a nada semejante en la Historia. No hay nada que se le aproxime y ofrezca la ayuda de una comparación, que permita nombrarlo. Para esa cosa sin doble, sin imagen, no resta eventualmente más que el mito para darle rostro. Creonte, en la *Antígona* de Sófocles, sería el más cercano a ofrecérselo, por su prohibición de que al Enemigo muerto, el hermano de Antígona, le fuera dada una sepultura. Su cuerpo será abandonado al sol, al viento y a los perros, dejado sin lugar, sin huella, sin llantos, sin ruido, sin nombre. Creonte apunta de ese modo, más allá del ultraje a los dioses, de la afrenta a un muerto y del insulto a una estirpe entera, a la memoria futura de los hombres, a la Memoria venidera de la Ciudad. ¡Que el recuerdo de un

hombre se disperse con el mismo viento que se llevará el polvo de su carne junto con el de la tierra desnuda! Cuerpo, nombre y memoria perdidos. Más-que-perdidos, borrados sin resto, sin huella, para siempre y para nunca. «Podrá haber sospechas, discusiones, investigaciones realizadas por historiadores, pero no habrá certezas, porque al destruirlos a ustedes destruiremos las pruebas». Este siglo fue atravesado por el deseo de convertirlo en el siglo de Creonte.

(6)

De las cámaras de gas surgió el objeto impensable.

Y el objeto impensable producido por las cámaras de gas obliga a pensar de nuevo lo que es un objeto. Porque desde ahora, el objeto, producido, no puede concebirse sin su desaparición. Objeto y ausencia de objeto juntos, al mismo tiempo. La ausencia, el Otro de todo objeto. La sombra del objeto al objeto atada, como una parte de él, como su otra cara. (¿Y si a veces, del otro lado de la luna, no hubiera nada? En verdad es esto, sin decirlo, lo que quisiéramos ir a verificar en cohete.)

Millones de cuerpos producidos, en realidad, como objetos; y el olvido de estos millones de cuerpos igualmente producido, realmente, como un objeto. Las cámaras de gas son el lugar donde los cuerpos y la memoria fueron precipitados en la era industrial. Lo anónimo y lo indistinto.

Por eso importa que cada desaparecido sea nombrado por su nombre. Oponer a la producción en masa de objetos el sujeto llamado por su nombre, larga letanía en la que cada cual, uno por uno, es citado, distinguido, en persona. Dar un lugar al nombre. Una sepultura, en suma.

El siglo inventó la Ausencia como un objeto. Único objeto, en verdad, verdadero objeto, objeto real. Contra él nos golpeamos en todos los rincones del siglo. La Ausencia, el Gran Real. El Objeto del siglo. El Objeto nuevo. Único objeto. Irre-

ductible. El único objeto que no puede ni destruirse ni olvidarse. El Objeto absoluto.<sup>12</sup>

¿Todo el resto? – Vanidad y caza del viento.

Después de todo, si la ausencia es el Objeto real del siglo, es sólo porque no hay resurrección.

(7)

«La esencia del plan nazi es volverse él mismo (y por lo tanto volver a los judíos) totalmente invisible».<sup>13</sup> Lo increíble es que funcionó. El corazón absoluto de este siglo moderno es

<sup>12</sup> Cuenta aquí un nombre que constituye, en suma, el fondo sobre el que se destaca lo que he podido perfilar como el Objeto del siglo. Hablo de Jacques Lacan. Digamos que ese objeto que el Arte apuntaría a mostrar, yo afirmo que Lacan habrá sido el primero en «demostrarlo», construyendo su lógica en su discurso, el psicoanálisis, donde recibirá el nombre de una letra (a), objeto (a) – pronúnciese «a minúscula». Veo en él por mi parte la invención que le hacía falta al psicoanálisis en este siglo, el objeto un poco más que freudiano, propiamente perturbador, que daría razón de la con-moción de este siglo así como de cada sujeto. El objeto acontecimiento en el siglo, y lo que constituye el acontecimiento íntimo del sujeto. Objeto a la vez heredero de los objetos freudianos (el pecho, la mierda), causa del deseo y portador de atroces promesas, sería al mismo tiempo la marca de las cámaras de gas en el psicoanálisis. Ese algo que aparecería como la extra-ñeza pura, monolito caído del mundo y del-tiempo en el interior del psico-análisis. El corazón del siglo en el corazón del sujeto. Esto que excede a la imaginación y no puede olvidarse. Objeto caído de lo Real del siglo sobre el diván del psicoanálisis, objeto que también lo cambia. Lo que respondería a una interrogación ingenua pero inevitable: ¿las cámaras de gas no habrían cambiado nada en lo inconsciente? De ese objeto (a), yo hago pender la Ausencia del siglo XX y los desarrollos sobre el objeto-del-arte. Es que, aparte de ser el heredero de la clínica freudiana y la marca del horror, yo vería de buena gana a este objeto como el contemporáneo del arte de nuestro tiempo. ¿Duchamp y Malevitch como artistas lacanianos? Digamos que, a mi juicio, su obra no cayó en los oídos de un ciego. Se unirían así a esos artistas de quienes Lacan pudo decir que pudieron, en su arte, prece-der al psicoanálisis en su camino. Sostengo, pues, primero, que los artistas modernos preceden al objeto (a) de Lacan y, segundo, que el objeto (a) es un objeto moderno.

<sup>13</sup> Shoshana Felman, «A l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann», en *Au sujet de Shoah*, op. cit., pág. 61.

un invisible. De todo eso que tuvo lugar, no quedan, fuera de los recuerdos de los sobrevivientes, más que lugares imprecisos, testigos evasivos, casi ninguna fotografía, un trozo de película. El acontecimiento moderno no tiene rostro.

El centro de este siglo del triunfo de la imagen queda fuera de toda imagen.

Hay que estar atentos a lo siguiente: si la Shoah clava un invisible en el corazón del siglo, es desde el punto de vista estricto de lo que se puede ver o no ver. No de lo que se dice. Porque está claro, y cada día un poco más, que de una manera u otra se sabía. Se decía. Se oía. Las cámaras de gas eran un secreto – siempre más o menos de Polichinela, se lo sabe sin saberlo.

Ahora bien, lo que quiero considerar aquí es ese hecho de que la Shoah fue y continúa siendo sin imagen. Se sabía, pero no se vio. Porque no había nada para ver. Y lo único que quiero señalar es que esto ni es contingente ni carece de consecuencia. Aquí se resume todo.

Y el filme de Lanzmann es la obra de arte que muestra ese hecho como no contingente, y que saca las consecuencias. La existencia de este filme, en su forma, es una consecuencia, rigurosa.

(8)

Invisible, la Shoah es un acontecimiento que se sitúa fuera del campo de la prueba. Por lo cual torna esencial la noción de testigo.<sup>14</sup>

Indudablemente, desde el momento en que la propia idea de documento visual sobre la Shoah queda descartada, se impone la apelación a los testigos. Pero el filme va más allá, la función del testigo estructura la economía de la obra.

<sup>14</sup> Este es el eje del artículo citado de Shoshana Felman, véase pág. 63.

Testigo, o sea lo que por un lado tiene relación con el tercero, y además, según el doble sentido del nombre latino *superstes*, lo que superpone testigo y sobreviviente. De modo que un sobreviviente es un testigo. Y también, quizás, el que se hace testigo deviene también, a su vez, algo así como un sobreviviente.

Si Auschwitz o Treblinka son «no-lugares de la memoria», como dice Lanzmann,<sup>15</sup> entonces los testigos aquí importan. Ellos son los únicos lugares de la memoria. Sean lo que fueren, complacientes o impotentes, los testigos interrogados por Lanzmann son el lugar, el único lugar de lo que está borrado, de ese no-tiene-lugar y por lo tanto no pudo tener lugar. Los testigos son los lugares de lo impensable. Por eso importa que hablen. Esto es lo que la obra de Lanzmann hace ver y perenniza. Porque la Shoah no tiene otro lugar que los ojos de esos testigos, sus pulmones, sus manos, sus oídos o su boca. Así no hubiese más que uno solo, el al-menos-uno que es testigo. Que haya siempre al menos uno.

Por eso importa entonces que seamos hoy testigos de estos testigos. Si al ir a ver *Shoah* entramos espectadores en la sala de cine, al cabo de nueve horas de proyección salimos de ella testigos. Muy exactamente, somos los testigos de la ausencia, como dice Shoshana Felman. «*Shoah*, notablemente, nos hace testigos de la ausencia de esos cuerpos en sus “travellings” a través de cementerios sin cadáveres y en su exploración obcecada de tumbas vacías, pobladas e inhabitadas a la vez por el testigo muerto».<sup>16</sup> Cada espectador pasa a ser por sí solo el Testigo. En esto, ser espectador de *Shoah* con todo nuestro cuerpo, mirar y oír sentados en nuestra butaca, es un acto, y a su turno cada uno de nosotros pasa a ser, lo quiera o no, en su retina, en los músculos de su vientre, en sus huesos, el lugar – sin lo cual nada tiene lugar. Un lugar migrante. Una memoria diaspórica, automóvil, una ocultación muscular – sujetos como monumentos portátiles.

<sup>15</sup> *Au sujet de Shoah*, pág. 280.

<sup>16</sup> Artículo citado, pág. 80.

Memoria de lo invisible y de lo impensable. Si, como dice Arnaud Desplechin, «es imposible que algo inasequible al pensamiento haya tenido lugar», entonces «ser testigo sería esto: encarnar, representar un modo de lo impensable. El testigo es el tercer término necesario [junto con la víctima y el verdugo] para que lo inimaginable a la vez encuentre un lugar y haya tenido lugar en esos bosques estúpidos [de Polonia]»<sup>17</sup> – Polonia, «lugar de la nada», como dice Lanzmann.

Se podría decir que, aun sin verlo, la sola existencia del filme de Lanzmann, el hecho de que lo pasen aquí o allá, en algún cine del mundo, basta para que hoy cada ser humano sea un testigo de la Shoah. Simplemente por ser un humano que vive hoy. No es algo que resulte de elección ni de voluntad algunas. Sería como haber presenciado, al azar del camino, un accidente de auto. Testigos forzados. Después podremos decidir dar testimonio o pretender que no vimos nada, que estábamos demasiado lejos, o decir que no es verdad, que no hubo accidente. Esto nada cambia en el hecho de que cada cual es testigo. Haber sido testigo es ser un testigo. Después de eso, cada cual hace lo que quiere, a su costa.

Ahora, saber de qué somos los testigos, eso, justamente, está a cargo de una obra de arte. Le toca al filme *Shoah* mostrárnoslo – la Shoah, lo que nadie vio antes de este filme, antes de nosotros, ni las víctimas ni los verdugos.

(9)

La dimensión del testigo de la Shoah consume una dimensión de la obra de arte. El filme de Lanzmann que hace ver lo invisible de la Shoah pone al descubierto que el acto del

<sup>17</sup> Arnaud Desplechin, «Le réalisateur et son double», entrevista con Marie-Anne Guérin publicada en *La Nouvelle Revue Française*, n° 532, mayo de 1997, págs. 9-10. Aconsejo por otra parte la lectura integral de esta magnífica entrevista donde, explicando con modestia la razón por la que hace cine, uno comprende por qué hay, simplemente, cine.

arte, hacer ver, llama al espectador al pasaje al acto de mirar.

Aquí, el acto espectador se especifica bajo forma de citación como testigo. Espectador-Testigo de *Shoah*, su pasaje al acto podría plasmarse en el paso dado de *ser a hacerse*. Digamos que pagar su entrada de cine para asistir a *Shoah*, instalarse durante nueve horas ante la pantalla, no es *ser* espectador, es *hacerse*, es decir, consentir, subjetivar este pasaje donde el espectador se transforma en mirador deliberado, en ese lugar de testigo que el filme asigna a cada cual.

De espectador a mirador, y de mirador a testigo. Extrañamente, esta es una serie que Duchamp forjó no hace mucho denominando a los espectadores «miradores» (aquellos que «hacen los cuadros») e introduciendo después en *El Gran Cristal* a los «testigos oculistas».

Al fin y al cabo, esta inscripción de la mirada en una dimensión de acto que entraña la obra de arte podría ser referida, como si de un zócalo se tratara, a aquella idea fundamental de que todo espectador está implicado en lo que mira – un hilo sartreano podría estar tejiendo la propia concepción del filme de Claude Lanzmann. Sobre esta base, podría llegar a afirmarse que sería propio de la obra de arte exhibir que el espectador está implicado en lo que mira, según todas las formas que se quiera – que, simplemente, mirar compromete.

(10)

Se contrasta a veces el filme de Lanzmann con el de Spielberg, *La lista de Schindler*, por cuanto este último habría tomado el partido de representar, de hacer imágenes de Auschwitz. *Shoah* tomaría por lo tanto un partido opuesto, contra la imagen. Entonces, dos comentarios.

La imagen es siempre afirmativa. Para negar, hará falta otra cosa, palabras. *Esto no es una pipa*. De ahí una pregun-

ta: ¿cómo dar a ver lo que no está, o no está más? ¿Afirmar la negación? Esto se plantearía tanto para Lanzmann, como para Gerz. Si se muestra a los judíos en el campo de concentración, aun cuando se trate de un documento, algo hace que no se pueda afirmar completamente: He aquí a los que no están más. La imagen trae siempre consigo un poco de la presencia que fue. Toda imagen es una suerte de denegación de la ausencia. En el cine existe sin duda esa parte fantasmal donde los cuerpos aparecen como las sombras de cuerpos que fueron. Pero existe también esa confusión inversa, de ilusión original, que por un instante hace tender la mano hacia la presencia en la pantalla, que hace amar el rostro que allí aparece en el instante en que aparece, es decir, sin la sombra de la nostalgia. Esta ambigüedad está en la médula de las imágenes, que alejan y acercan al mismo tiempo. Por eso podríamos decir que ninguna imagen puede mostrar la ausencia. Esto es lo que orienta el trabajo de Gerz, como el filme de Lanzmann.

Pero *Shoah* descubre aún otra cosa. Que tratándose de las cámaras de gas, no hay de ninguna forma equilibrio posible con respecto a la imagen, que el problema de una figuración de lo irrepresentable se sitúa de entrada más allá de toda postura posible, ética o estética, de una opción sobre la que se pudiera deliberar, de un debate para saber si se tiene o no el derecho, si hay que figurar o no, si es posible o imposible representar esto o aquello. . . La elección es forzosa. Simplemente porque lo irrepresentable forma parte del ser mismo de la Shoah. Está inscripto en el corazón del dispositivo industrial del exterminio. La Shoah no es solamente una muerte programada y sistemática y el olvido programado y sistemático de esta muerte, sino también la producción de un Irrepresentable.

La Shoah desfigura al siglo, desgarrar los rostros. Por eso el problema se traslada al meollo de toda representación, de toda imagen hoy.

Y más allá de saber si se puede o no representar, esto deriva en un tipo muy distinto de problema estético y ético: el de cómo representar lo que es irrepresentable. Y, antes que nada,

el de saber si no hay una necesidad de representar justamente lo que es irrepresentable. Tarea del arte. Dicho esto, no es tanto que haya una tarea del arte, esta u otra, sino solamente que sólo una obra de arte puede realizar eso, y punto.

Lo que no se puede ver, sólo el arte puede mostrarlo. Y si la obra-del-arte consiste en consumir la potencia del arte, entonces, lo que no se puede ver, el arte debe mostrarlo. Si quiere ser arte.

(11)

Vayamos a la cruda materia del filme. La cámara de Claude Lanzmann enfoca con una atención singular a los miembros de los Sonderkommandos (los «comandos especiales», formados por prisioneros encargados de las cámaras de gas). Algunos interpretan este interés en el sentido de una interrogación sobre sus actos —¿cómo pudieron, siendo judíos?— y conciben estas escenas del filme como un dispositivo de confesión, forzosamente intranquilizador. Los que piensan así se encolerizan a veces por la insistencia con que Lanzmann interroga a estos sobrevivientes, a Bomba, el peluquero, en particular. Se equivocan. Si todos se perturban, nadie aquí puede escapar al dolor de ese dolor. Pero erramos el camino si nos limitamos al movimiento empático de la emoción orientándonos a la idea de una palabra sacada por la fuerza, de una mirada puesta en un comportamiento. Además de comprender rápidamente que, lejos de arrancar una confesión contra su voluntad, la exigencia de Lanzmann es, por el contrario, una ayuda inmensa, casi inesperada ofrecida a Bomba, que le permite realizar hasta el final su anhelo propio y decidido —tan difícil, casi imposible— de dar testimonio, yo creo que nos equivocamos en lo esencial y, con ello, arriesgamos perder de vista lo que constituye la obra íntima de este filme.

Si, además de los responsables nazis (todos organizadores directos de la «solución final», que participaron en el proceso

de producción), Claude Lanzmann se dirige a los miembros de los Sonderkommandos, no es para arrancarles una confesión, quién sabe con qué idea moral o psicológica en la cabeza, sino por una razón simple, poderosa y decisiva: porque estos hombres fueron los seres vivos que más cerca estuvieron de las cámaras de gas. Ninguna otra cosa. Nada más. Nada menos. Porque ellos son los testigos «en contacto directo con la muerte», como dice Pierre Vidal-Naquet. La cámara está sobre ellos no para descubrir lo que hombres desgarrados hicieron, sino para alcanzar casi lo que vieron sus ojos. El corazón material del horror.

El filme de Lanzmann no intenta explicar, sino mostrar. No es una elección, ni se trata de que él hace cine y no un libro. El truco estaría más bien en que hace cine, y no un libro, porque la explicación es impracticable. Y que eso que no se puede explicar, se muestra. «Entre todas las razones y explicaciones que se pueden dar del exterminio, y el hecho mismo del exterminio, hay una solución de continuidad, un hiato, un salto, un abismo. El exterminio no se engendra, y querer hacerlo es en cierto modo negar su realidad, rechazar la aparición de la violencia, es querer vestir su implacable desnudez, adornarla y en consecuencia negarse a verla, a mirarla de frente en lo que tiene de más árido y de incomparable. Es, en una palabra, atenuarla».<sup>18</sup>

«Mirar de frente». *Shoah* se construye, con rigor, al margen de toda explicación y de toda psicología para apuntar a un objetivo mucho más considerable: escrutar lo que unos ojos pudieron ver, que nadie más vio, que no veremos jamás, y que ni siquiera podemos figurarnos. Anatomía de un crimen sin rostro.

Cine como un ojo que mira en una mirada.

Para alcanzar esa Otra Mirada inmirable. Para distinguir lo que ella vio. Sin ver. Mirar allí donde unos ojos miraban. Para saber. Prácticamente, esto puede significar filmar una

<sup>18</sup> Claude Lanzmann, en «Témoins de l'immémorial», entrevista en *Les Inrockuptibles*, n° 136, 28 de enero de 1998, pág. 21.

palabra, un movimiento de los labios, un traspíe de la voz, un gesto de la mano. A la vuelta, se muestra a cada cual, en una sacudida, en un relámpago, lo que un hombre vio y que nada, ninguna imagen ni ninguna palabra, puede reproducir.

Lo que no se puede ver y lo que no se quiso ver, sobre lo que el mundo entero mantuvo los ojos cerrados. Lo que tuvo lugar en todo sentido sin mirada. Esto lo muestra un filme, haciendo surgir sobre una pantalla, en imágenes, en la apariencia, lo que escapa a la apariencia – lo que Duchamp llamaba «apariciones». Por eso, tratándose de la Shoah, un arte visual, el cine, estaba convocado – y no otra cosa.

(12)

*Shoah* es una obra de arte sobre esta cosa sin mirada.

Queda por señalar un rasgo que revela la suprema invisibilidad de la Shoah: que la esencia de la «solución final» era volver a los judíos, y volverse ella misma, invisibles.

Están, por supuesto, los diversos aspectos ya señalados en la dimensión de lo «sin testigo». Pero importa advertir el absolutismo de este plan de erradicación de todo testigo, presente y futuro. Más allá de la política de secreto absoluto, de la manipulación de eventuales testigos exteriores, próximos o lejanos, más allá de la destrucción sistemática de todas las víctimas, tenidas por testigos directos potenciales del asesinato en masa organizado, hay todavía otra cosa. Hay una máquina de muerte concebida de tal modo que las víctimas ni siquiera serían testigos de su propia muerte.

Los hombres, las mujeres y los niños de Auschwitz acabaron por ser seres humanos «invisibles».<sup>19</sup> Sí. Invisibles para los otros, y también invisibles para sí mismos.

<sup>19</sup> Jacques Mandelbaum en un artículo de *Le Monde* consagrado al filme de Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe*, difundido por la cadena Arte en 1997.

Claude Lanzmann: «Cuando digo [que el filme] es un acontecimiento originario, esto tiene para mí un sentido muy importante. Por ejemplo, muchas personas que van hoy a Auschwitz me dicen que ven Auschwitz a través de *Shoah*, con los ojos del filme, por decirlo así (. . .) Lo que quiero decir es que, en un sentido, nadie estuvo en Auschwitz. Porque los que estuvieron, y que murieron en seguida, no estuvieron, no *conocieron* Auschwitz: no supieron lo que era, en cierto modo, no vieron la luz de su propia muerte. Los que llegaban a Auschwitz, y que eran gaseados a las dos horas y luego reducidos a cenizas, morían en la incompreensión radical de su propia muerte».<sup>20</sup>

En el ojo del desastre, ninguno podía ver.

Y afuera, desde donde se podía, los vecinos no vieron nada, los visitantes del campo no vieron nada,<sup>21</sup> y las naciones no vieron nada. Un desastre tuvo lugar a la vista de todo el mundo y nadie vio nada.

Un desastre absoluto absolutamente sin una mirada.

Se habrá necesitado un tiempo, bastante largo, para ver.

*Shoah* se abre como una primera mirada. «Acontecimiento originario», dice Lanzmann. Primera mirada sobre la máquina de muerte. «El filme muestra —escribe Michel Deguy— (y él solo; ninguna otra cosa nos mostró eso)».<sup>22</sup> El consume la obra de hacer ver lo que se quiso invisible, y hacer que surjan testigos de lo que se quiso sin testigo. Hacer

<sup>20</sup> En «Témoins de l'immémorial», artículo citado, pág. 16.

<sup>21</sup> Hay que ver *Un vivant qui passe*, sorprendente filme de Lanzmann sobre un ex responsable de la Cruz Roja que visitó Auschwitz en 1943 y que, se comprende, no vio nada. El filme se vuelve propiamente alucinante cuando, de pronto, se alcanza a entender la situación exacta: es Claude Lanzmann quien, en 1979, informa a un anciano suizo responsable de la Cruz Roja durante la guerra, de lo que no vio en Auschwitz en 1943, o más bien quien le hace ver lo que vio. Lanzmann le vuelve visible lo visible. El texto de esta entrevista se publicó en ediciones Mille et une nuits/Arte, 1997.

<sup>22</sup> Michel Deguy, «Une œuvre après Auschwitz», en *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, pág. 31.

ver lo que se hizo para no ser visto, hacer ver que se hizo para no ser visto, hacer ver el borramiento de toda mirada, hacer ver la noche de las víctimas, hacer ver en otra parte la ceguera, hacer ver los ojos cerrados, los ojos desviados, aquí está la materia del filme. Por eso es obra de arte.

Mostrar la mirada ausente, con la mirada de los ausentes.

*Shoah* constituye la primera visión, a la vez de conjunto y de cerca, de la máquina de producir ausencia. Podría decirse: esto sitúa al filme junto a las investigaciones históricas como un documento impresionante de alcance excepcional. Mi conclusión es otra: esto sitúa al filme del lado del arte como una obra esencial, porque hacer ver por primera vez es consumir al máximo la potencia del arte. El filme no pretende analizar la empresa de destrucción de los judíos, sino específicamente *mostrar*. Mostrar lo que no hay. «Este filme se construyó a partir de la nada, a partir de la ausencia de huellas», dice Lanzmann.<sup>23</sup> «La ausencia» sería el nombre de ese objeto, objeto paradójico, inhallable, de la presencia de lo que no hay.

Por eso este filme está en presente. En el presente de esa presencia. No sobre lo que tuvo lugar, sino sobre la ausencia que horada y habita este mundo. Hacer de la destrucción invisible de los judíos un objeto, «positivo» en el sentido de la presencia, real, ni dicha ni ilustrada, metaforizada, esto es lo que consume *Shoah*. Construye también con ello una especie de punto de vista, en el sentido de la construcción perspectiva, que nos coloca en ese extraño lugar de resultar espectadores de un «invisible», testigos oculares de que tuvo lugar algo que falta para ver. *Shoah* hace de nosotros miradores de la ausencia.

Aquí, *no representar nada* resulta entonces no de una prohibición, de un afán de dignidad arrogante o de una postura estética minimalista, sino de una elección, esa elección forzosa que conjuga lo imposible y lo necesario; lo imposible de ver y la necesidad de mostrar.

<sup>23</sup> En «Témoins de l'immémorial», pág. 19.

Una ética cinematográfica reducida a un precepto único parece tensar el filme de punta a punta: lo que no se puede ver, hay que mostrarlo.

Imposible no hacer ver. Esto es lo que anima a *Shoah*. Y nos sitúa en el reverso absoluto de toda imposibilidad del arte después de Auschwitz.

Este filme sólo se concibe a partir de una necesidad absoluta, de un deseo decidido: mostrar lo que no puede representarse, hacer ver en imágenes lo que escapa a las imágenes, ese exceso de oscuridad o ese exceso de luz del mundo que vela y destruye toda imagen, que desfigura todo rostro. Este imperativo se transcribe del otro lado como: aquello que no se puede ver, hay que mirarlo – una ética del espectador (no funciona en verdad para la televisión).

Hacer de lo irrepresentable el objeto mismo de un filme. «Dirigir al horror una mirada frontal», así habla Claude Lanzmann. Más allá del sentido aplastante que da el hecho de tratarse de Auschwitz, a mi juicio esto define exactamente a ese filme como una obra de arte moderna. Mirar más allá de la imagen. Mirar más allá de lo soportable.

Imposible de mirar, la elección de Lanzmann sería: imposible no mirar lo que nos mira. El arte como una ética de lo visible.

Se comprende que Claude Lanzmann añada: «*Shoah* es todo, menos consolador». Pero esto también habría que aplicarlo al arte de hoy y decir que este arte es todo, menos consolador. Y que en un mundo donde todo parece estar hecho para preservarnos y consolarnos de todo, aquí radicarían justamente su potencia y su prestigio. Es curioso, pero casi deberíamos decir que, en las antípodas del pasado, hoy el arte es quizá justamente una de las pocas cosas que no viene a traernos una pizca de consuelo. Todo parece hecho para consolarnos de nuestros sufrimientos, el consumo consuela, la música consuela, la televisión consuela – ironía: se nos consuela también, con esto, de la dureza del arte.

Que el arte ha perdido un poco de su bella virtud consoladora, es preciso afirmarlo ante quienes todavía pretenden pensar el arte del presente con nociones más propias del pasado, pero sobre todo se lo debe defender de quienes deploran esto a los gritos, ansiando un retorno del arte a aquellos tiempos añejos. Además, hay que decirlo, el concierto consensual de denigraciones donde se mezclan rechazos y nostalgias, todo esto se reduce en verdad a una sola cosa: hacer como si el siglo XX no hubiera tenido lugar.

Le opongo: dirigir una mirada frontal al siglo. Mirar este siglo que nos mira, eso es lo que anima al arte de este tiempo.

O sea: el arte es el contemporáneo de este siglo. Sea.

(13)

Decir que *Shoah*, que se dirige a un punto de horror, es una obra de arte, equivale a decir también que *Shoah* es un testimonio por la vida. A favor de la vida, y también «por» en el sentido de «en el lugar» de las vidas perdidas. Este filme postula que algo tuvo lugar, y que no es del pasado. Sin embargo, este filme dice también que, a su vez, el tiempo de las sombrías meditaciones sobre Adorno y el final del arte después de Auschwitz, ha tocado a su fin. Este filme que testimonia por la vida, testimonia también por el arte. Sería no obstante un despropósito querer brindar a los nazis ese placer póstumo, pensar que liquidamos al arte con propias manos a causa de ellos, cuando eso es precisamente lo que ellos soñaban hacer.

Somos todos artistas degenerados.

(14)

La Ausencia, Objeto del siglo, resuena lejanamente a la manera de una vibración fósil, eco de una deflagración inmen-

sa en el fondo de lo que es nuestra realidad. *Shoah* hace ver esto.

Yo decía: imposible eliminar detrás de toda imagen de un cuerpo, es decir, en verdad detrás de toda imagen, la resonancia del atentado contra la forma humana perpetrado por las cámaras de gas. Hacer ver la falta-para-ver que constituye el fondo de lo visible es un programa que conveniría al arte de un tiempo de visibilidad victoriosa. Cuando se pretende verlo todo y hacer verlo todo, cuando se alimenta sin pausa la creencia de que se puede ver todo, de que todo puede verse, esto señala más bien al arte la tarea de hacerse mancha, de introducir un poco de opacidad, de arrojar un poco de sombra y de turbiedad en la ilusión de transparencia. Lo que él hace.

Que todo lo visible se yerga sobre el fondo de un falta-para-ver.<sup>24</sup> O se eleve por encima. De este modo *Shoah* cumpliría un poco la función del gran paralelepípedo negro de Manzoni: depositado en el suelo, en cualquier lugar sobre la tierra, con su placa al revés donde está escrito *Zócalo del mundo*, la obra se muestra realmente como el zócalo sobre el que el mundo descansa. El filme de Lanzmann expone el zócalo de ausencia sobre el que descansa lo visible.

Gerz, Lanzmann, o Haacke, o Boltanski, o Godard (quien llegó a decir que la producción actual de imágenes de cine surgía sobre ese fondo de ausencia de toda filmación, de toda imagen de las cámaras de gas), u otros aún, una parte del arte consiste en fabricar objetos con ausencia, visible con falta-para-ver, dureza con un agujero, arte con desecho, grandeza con horror. Estas obras son, en un sentido, el zóca-

<sup>24</sup> Gracias a lo cual tenemos cientos de horas de imágenes sobre la caza de las focas bebé, sobre tres ballenas perdidas en el océano, y todo esto en medio de un concierto de lamentaciones acerca de las especies en vías de desaparición. Los filmes del National Geographic (los nombro porque suelen ser estupendos) están ahí para responder a dos pulsiones escópicas que mueven al ser humano de finales de siglo: ver la relación sexual entre los animales, consolarse con pingüinos por los fracasos de cada cual con su pareja, y no ver que otro tipo de especie amenazada puede terminar arrojada a un precipicio oscuro, sustraída a las miradas que, de todos modos, el mundo no se digna concederle.

lo del arte. No dan pie a ninguna infatuación. Están ahí sólo para mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta. Fabricante de zócalo. Dicho esto, después de Duchamp se coincidirá en que inventar banquitos no es una nimiedad, más aún cuando entre el zócalo y la obra se instaura una extraña dialéctica, de asombrosas inversiones.

Habrà que pensar, pues, que todos los artistas son siempre, en alguna medida, a la vez fabricantes de zócalos y de lo que va sobre el zócalo, que hacen algo, arte, con nada —buenos días otra vez, señor Duchamp—, visible con oculto —véase Rouan y sus cuadros sobre cintas tejidas—, dureza con vacío —y he de nuevo aquí a Bruce Nauman con el espacio de debajo de su silla—, etcétera, etcétera.

Por supuesto, sobre este zócalo descansa todo el arte que se quiera, el menos gravemente marcado por Auschwitz, el más colorido y cascabeleante que se quiera. Cualquier objeto-del-arte, desde el momento en que acepta acomodarse y depositarse sobre ese objeto, sobre ese zócalo de ausencia, es decir, simplemente, en no hacer como si nada pasara, como si la nada, la falta, el agujero, o el horror —que es otro nombre de ese vacío—, como si todo esto, pues, no estuviera, no hubiera tenido lugar.

(15)

Mirar de frente la carne del mundo para hacerla ver. Obra-del-arte. Se lo podría llamar: *Obra clarividente*.

(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.