

LIBROS DE LA INVENCIÓN Y LA HERENCIA

P A B L O   O Y A R Z Ú N

ANESTÉTICA  
DEL READY-MADE



### III

## Arte, Naturaleza y Artificio

## 1. NATURALEZA Y ARTE

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

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

Si quisiéramos, por una incisión profunda –en cierta medida, la misma que practica Duchamp–, atravesar de arriba abajo el entero bloque de la teoría filosófica del arte en la extensión de su historia, tal vez nos encontraríamos con la repetida inscripción –donde sólo los caracteres y graffías particulares divergen– que afirma, si no de inmediato la naturalidad del arte, por lo menos sí la necesidad de pensarlo en vínculo esencial con la naturaleza. De Platón a Hegel circula, más disimulada o más expresa, una sentencia fundamental que coge al arte y sus obras por la cauda y los mantiene sujetos a una alianza y a una exigencia definitivas; estas dos se enuncian en la proposición de que el

arte es *como* la naturaleza. Son evidentemente múltiples también las transformaciones a que pueden estar ellas sometidas. Veamos si podemos agolpar aquí lo más importante de la cuestión –y algo asimismo de su nexo discursivo global– en una lista densa que es, a su vez, un cierto itinerario.

1. El término con el cual está esencial y destinalmente relacionado el arte es la naturaleza. Por supuesto, “naturaleza” no quiere decir esta vez la amorfa insinuación de las intensidades circundantes, que no se consolidan aún en siluetas y cosas, es decir; que todavía no están penetradas por un cierto poder de iluminación –interna o externa–, gracias al cual se haga posible mirar en ellas y ver cómo alcanzan sus perfiles y su figura estable: de modo que allí también se experimente una correspondencia profunda, acaso inexplicable, entre lo que es lo natural, y su devenir y funcionamiento, y nuestro propio modo de acceder a ello. “Naturaleza” es, en este sentido, un principio y un estado básico de animación de lo real y, por tanto, la suposición de un alma o de un espíritu que transfixia a los entes, sosteniéndolos y empinándolos por encima de su mero caos elemental.

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

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

4. En la medida en que el arte es segundo y repetición, lo natural se reafirma a través de aquél como lo primero y últimamente original, y en cuanto éste, como la realidad misma. De tal modo, frente a la realidad de la naturaleza

primera y primigenia, el arte, en su posterioridad, subrayada por la aproximación analógica, contiene el momento necesario de la *apariencia*; y aun más: por esa misma razón se refiere ante todo a lo que hay –hermano de él mismo– de aparente en la naturaleza.

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

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

## *Mimesis y expresión*

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

Sin duda, esta hipótesis debe provocar resistencias, en cuanto lo que ella dice no es de inmediato evidente. Con

ello no se quiere aludir a un nexo histórico concreto que dé muestra de la equivalencia entre ambas categorías supremas. Pero de una breve revisión de este nexo histórico –pues de hecho lo hay, aunque sólo como secuencia– podríamos extraer un índice para la validación de lo propuesto. Ciertamente, hay una clara secuencia histórica externa, que muestra el paso de la teoría de la mimesis a la teoría de la expresión y enseñanza, de este modo al menos, la existencia del relevo.

### *Una secuencia histórico–conceptual*

En el sentido originario que aquí nos interesa, el concepto de mimesis pertenece esencialmente al *corpus* platónico. Es Platón el primero que le confiere una situación teórica, por demás privilegiada, puesto que lo hace en términos que se adentran hasta los entresijos mismos de sus tesis metafísicas. En su doctrina, empero, la mimesis está hendida por una grave duplicidad, manifiesta en su noción de una mimesis copística y otra fantástica. Esta duplicidad está preñada de consecuencias para la evolución posterior de las diversas teorías del arte. Pero también pertenecen al círculo originario del concepto de mimesis las doctrinas respectivas de Aristóteles y de Plotino. En el primero ocurre, sin lugar a dudas, una primera variación importante respecto de Platón. Su nota más saliente –y donde se ensaya su enorme envergadura histórica– es la positividad bajo la cual enjuicia Aristóteles a la mimesis artística, que contrasta nítidamente con la potente condena formulada por su maestro. Dicha positividad hunde sus raíces en una evaluación aristotélica del problema a que se enfrentó Platón y del modo de este enfrentamiento; será preciso registrar aquí que esa evaluación tratará de marcar una clara distancia entre los dos momentos de la duplicidad platónica, junto a una reducción y sojuzgamiento del *phantasma*. Con Plotino se deja sentir una variación en el esquema platónico original, que avanza hacia una oposición irreconciliable –no sólo, pues, hacia la duplicidad interna– entre los dos momentos de la mimesis, y, por lo que concierne a la concepción explícita

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

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

*imitation* –no como un apéndice, sino en forma de magnitud independiente–, a lo largo de un texto célebre: *Paradoxe sur le comédien*, pero esta vez ya en abierto y paradójico conflicto con la dichosa noción que se abre paso a través del *Essai sur la peinture, la expression*.<sup>1</sup> La función teórica que satisface aquí este concepto es, empero, exactamente la misma –libertad y autonomía– que antes había caracterizado a la fantasía y al *disegno*; se advierte en eso su noble progenie, mas también su problemática inherencia al antiguo círculo de la mimesis. Pero la plena realización filosófica de la expresión tiene lugar, en definitiva, en la estética de Kant y en el lugar de eminencia que éste le concede al *Ausdruck*. Kant podrá incluso escarnecer a la imitación, en la medida misma en que el arte es tarea del genio –como facultad de expresión de ideas estéticas– y reservarle a aquélla, a la *Nachahmung*, un papel oscuro y segundísimo, cuando no la declara simplemente remedo simiesco (*Nachäffung*). En todo caso, la imitación ya no es aquí, en modo alguno, agencia de producción artística. Aun cuando se trata de designar el lazo concreto que liga el trabajo del artista con la realidad que toma por motivo, ya no se habla para nada de imitación, sino, de una manera muy general –y prometedora para la posteridad–, de una *representación* (*Vorstellung, Darstellung*). Pues aquí hay, antes de cualquier esfuerzo de copia, una tarea expresiva, donde el espíritu (del genio) obra sobre la base de su pura libertad singular, que, sin embargo, no es otra cosa que la propia legalidad natural como sentido y vida de una manifestación artística. Con todo, en Kant sigue asomando un porfiado vigor, no controlado aún, de la vieja mimesis. Precisamente allí donde el *Ausdruck* recibe su caracterización, el concepto clave que interviene para señalar a la idea estética es el de arquetipo o modelo originario (*Urbild*). Y, en efecto, se comprende entonces que la expresión: sólo se hace camino a costa de una completa distinción en el seno de la noción de modelo (*Urbild / Vorbild*); el *Vorbild* permanecerá como objeto de toda *Nachahmung*;

<sup>1</sup> Cf. Denis Diderot, *Oeuvres*. Édition établie et annotée par André Billy, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 1969, pp. 1003–1058 y pp. 1113–1170, respectivamente.

el *Urbild* será la idea-tipo que guíe la producción expresiva.<sup>2</sup> Con ello parece empezar a cerrarse el vastísimo campo abierto desde la época de las reflexiones platónicas, y esto ocurre, extrañamente, en claro gesto de inversión: mientras para Platón la mimesis era, por así decir, la imposibilidad de la idea o, en todo caso, su terrible parodia –lo veremos–, la expresión es ahora el modo natural, y acaso más alto, para una patencia de la idea. Ciertamente, a partir de Kant y de la radical decisión romántica que hace además de aflorar en su doctrina –así, por ejemplo, en el bosquejo indeciso de una estética material (una estética de la materia)– anti-formal, es decir, anti-clásica,<sup>3</sup> el problema del arte será encarado sin rodeos desde el vínculo universal con la naturaleza sobre el fecundo terreno de la idea y, en tal suerte, bajo una honda ambivalencia, que tanto atañe a la mimesis como a la expresión. Schelling se propone “considerar el arte plástico con relación a su verdadero modelo y fuente originaria (*Vorbild und Urquell*), la naturaleza”, para afirmar de él que sólo produce en la medida en que le es inherente, como a la naturaleza misma, la fuerza universal de la creación.<sup>4</sup> En fin,

<sup>2</sup> Léase, por ejemplo, un pasaje que tenemos ahora en mente: “La belleza (sea ella belleza natural o belleza artística) puede ser llamada en general la *expresión* de ideas estéticas [...] La idea estética (arquetipo, imagen originaria) está en el fundamento de ambas [plástica y pintura] en la imaginación; mas la figura que constituye la expresión suya (ectipo, imagen ulterior)...” (I. Kant, *op. cit.*, A 201 / B 203; A 204 s. / B 207). Sobre las distinciones *Bild* / *Nachbild* / *Vorbild* / *Urbild*, cf. H.–G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1965), Primera Parte. [Véase también, ahora, mi ensayo “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” (en: David Sobrevilla [ed.], *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Lima: Goethe Institut, 1991, pp. 205–234).] En rigor, toda la *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética* merecería ser leída cogiendo como pauta analítica la oposición entre imitación y expresión: el estado de inserción y desenvolvimiento de esta oposición en dicho texto no es de ningún modo claro.

<sup>3</sup> Cf., en el § 58, la explicación de la génesis de las bellezas libres a partir de la “libre formación” de la naturaleza.

<sup>4</sup> *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Rede zum Namensfest des Königs, 1807 (*Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Discurso con ocasión del onomástico del Rey), en: Schellings *Werke*, ed. por Manfred Schröter (München: Beck und Oldenburg, 1959), *Dritter Ergänzungsband (Zur Philosophie der Kunst 1803–1817)*, pp. 388–429. En cierto sentido, podría decirse que la mimesis sigue presidiendo acá la noción del arte, mas no ya en cuanto imitación de productos naturales, sino como repetición del producir natural mismo. Una ajustada interpretación de este asunto da Félix Schwartzmann en su *Teoría de la expresión* (Santiago: Editorial Universitaria, 1966), p. 345 ss.

tanto Hegel como Schopenhauer sostendrán que el interés y finalidad del arte es ofrecer la manifestación autónoma y espiritualmente libre de la idea.

### *Naturaleza, arte y belleza, y la analogía*

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

condición para que un producto artístico sea bello: que arraigue, ante todo, en lo natural; y, enseguida, que a pesar de romper con lo natural –pues pone en existencia algo que, esta vez, por aspecto y origen, no podría ser considerado como pura naturalidad– retenga, sin embargo, su apariencia. *Belleza artística es esencialmente apariencia de naturalidad y, por eso mismo, la naturaleza en su apariencia.*

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

analogía no es sino la vía de toda remisión al fundamento mismo de la naturalidad, donde la artificialidad puede también reconciliarse con ésta, fundamento que, a su vez, es el sentido mismo de la naturalidad: su espiritualidad vivificante.

## 2. ARTE Y ARTESANÍA

### *Denegación de la artesanía como exclusión de la artificialidad*

No obstante, este ancho vistazo a la tradición filosófica no termina de circunscribir el terreno en que la filosofía cree posible hallar lo propio del arte. A su determinación no sólo contribuye el vínculo con la naturaleza, y aunque ésta es, sin lugar a dudas, el nexo dominante, la palabra-guía de toda reflexión filosófica pertinente, el punto en que se resuelven las decisiones teóricas que ella toma y ha de tomar con respecto al arte, hay todavía otro reparo, todavía otra frontera desde la cual se mide la extensión artística. Esta otra frontera no lleva el sello de profunda ambigüedad —ése que enseña la aproximación analógica— característico de la consideración del arte en su naturalidad o, al menos, en su necesidad de ser pensado desde la relación rectora con la naturaleza. Se trata ahora de una distinción neta, de una clara separación entre aquello que es arte y que pertenece, por tanto, al círculo de esa cuestión de naturalidad, pudiendo, por eso, ser llamado bello y experimentado “estéticamente”, y aquello que, teniendo una notoria afinidad de gestación con el bello arte, y hasta infiltrándose necesariamente en él, siendo, pues, el producto de una labor artística —tomada la palabra en su acepción más general—, no puede ser remitido al nexo de la naturalidad, y guarda frente al arte estéticamente experimentable, una cierta exterioridad. Es lo que llamamos la artesanía. Al mismo tiempo que el arte —de la palabra o de la imagen— es pensado y determinado según el vínculo con la naturaleza, es separado y distinguido radicalmente de todo arte que, a diferencia de aquél, no tenga su fin en sí mismo, sino que esté al servicio de algún otro propósito, esto es, que sea *servil*. Tal separación ocurre precisamente —lo decíamos

recién— en cuanto estas actividades, puestas al servicio de una finalidad distinta de su propia experiencia y aprehensión, no pueden ser rescatadas por la noción de la naturalidad. En esta medida, tales ocupaciones merecen simplemente el apelativo de *artificiales*, sin que sea preciso infligir alguna moderación al concepto.<sup>5</sup> Dicho otro modo, mientras las bellas artes permanecen siempre como operaciones restituibles a una interioridad fundamental —la de la experiencia espiritual, que en estos casos es llamada a ejercicio y realidad—, y dentro de esta interioridad conservan también la rica posibilidad de su constante renovación, reintegradas a una fuente que perpetuamente les revivifica la obra, las artes serviles ven agotado su producto en la transitoriedad y restricción del uso, y destinado a la continua muerte del consumo, sin más realidad que la de este ser-utilitario.

Si lo entendemos bien, la distinción y, a fin de cuentas, la clara oposición entre el arte y la artesanía, en tanto que se expresa en el discurso teórico, obedece a una determinación fundamental de todo pensamiento filosófico del arte, que consiste en borrar la artificialidad del primero mediante la *declaración (o suposición) de exterioridad de las instancias materiales de producción que ése envuelve*. Así, en las artes plásticas, del modo más directo, lo denegado como artificialidad será precisamente la artesanía en su carácter de oficio mecánico necesario para la puesta en existencia material de la obra; en las artes de la palabra, en cambio, dada su peculiaridad, que incluye la prescindencia de ordenanzas artesanales y, en cierto modo, la “inmaterialidad” del trabajo, se hace valer, no obstante, la artificialidad esencialmente a través de la instancia de la escritura.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Es casi obvio que si se busca afirmar el arte en su naturalidad o en su relación primordial con la naturaleza, debe ser separado de lo que, bajo el signo de lo artificial, implica la ruptura con aquélla y, en cierto grado, su negación. Lo grave del caso es que esta separación no sólo desprende al arte de compañías insuficientes, sino que aparta y niega en él mismo lo que hay de necesariamente artificial. El positivo aserto de que el arte debe ser pensado en referencia a la naturaleza es ilimitadamente menos violento que su forzado reverso: el arte no puede (no debe) ser pensado como artificialidad.

<sup>6</sup> Con precisión, son dos los requisitos que cumple la denegación de la artesanía, e importante es distinguirlos: a) Por una parte, es la suspensión de una experiencia y reflexión positivas del aspecto *técnico* que demanda toda ejecución

(Continúa en la página siguiente)

Pero esta oposición y su fondo –el problema de lo artificial– no tiene sólo vigencia en el nivel del discurso puramente teórico; ha poseído también un valor formativo para la experiencia de las bellas obras del arte, de las artes en general. Es cierto que esto, en el caso de las artes plásticas –que nos han ocupado especialmente a lo largo de este estudio–, alcanza su envergadura verdaderamente significativa no más que a partir del quiebre de época que acarrea la disolución de la Edad Media y los auspicios del Renacimiento, pues sólo entonces logra la propia práctica del arte una organización sistemática, y le es asignado un sentido delimitado y estable, que supone tal oposición como ingrediente enteramente imprescindible. Y puesto que lo cuestionado por el trabajo de Duchamp –y, diríamos, por todo el arte moderno, según su modernidad– es antes que nada la tradición que se inicia con dicho quiebre, es del todo opinable que esa oposición adquiera para nosotros un primer peso *práctico*, esto es, referido a la práctica del arte, sea ella la agencia productiva en su carácter estricto o la receptiva que, como ya hemos tenido ocasión de mostrar, participa también agudamente en la construcción del dominio artístico. A su turno, desde ahí, desde la gravitación práctica, reclamará a viva voz la oposición entre arte y artesanía nítidas resonancias en el campo de la teoría, cuyo alcance todavía habrá que examinar. Por otra parte, a causa de esta misma gravitación práctica y de su obligatoria inserción histórica, no debe extrañarnos que en tal distinción venga a jugar con ventaja inicial un factor adjudicable a la sociología del arte. Válganos lo siguiente a manera de esbozo donde queden registrados los puntos cardinales de la cuestión.

(Viene de la página anterior)

artística; frente a las determinaciones del arte meramente “mecánico”, cuyas obras están esencialmente destinadas a la utilidad y a la funcionalidad, el bello arte resplandece de inutilidad: y precisamente una tal que, en su carácter específico, es definida como *placer* (autosuficiencia de la obra). b) Por otra parte, es la negativa a entender al arte bello como medio material de subsistencia o fuente de lucro para su productor; es aquí, en rigor, donde se opone aquél, específicamente, a la artesanía –cuyo papel económico no se discute–, y extrae de tal oposición la índole del juego (autosuficiencia de la actividad).

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

Las artes plásticas no tuvieron, hasta el fin de la Edad Media, nunca antes, una situación esclarecida, como coherente y consistente grupo. En general, durante todo el Medioevo –y nos referimos a éste con preferencia, por anteceder al quiebre aludido–, pintura, escultura y arquitectura carecen de toda definición teórica específica, tanto en lo que toca a su operación como a su lugar de pertenencia. Una cosa, empero, parece clara: que ellas no pueden aspirar al linaje de las artes liberales, al pleno derecho de libertad en su ejercicio; por lo tanto, sólo pueden ser endosadas al colorido conjunto de las artes mecánicas, las artesanías, que extraen su concepto –servicio y servilidad– de su forzosa ligazón material.<sup>7</sup> Ello es refrendado concretamente por la conscripción del artista en los diversos gremios (tejedores, orfebres; etc.), con la consecuyente y duradera sumisión a los ordenamientos jurídicos de los mismos y a sus preceptivas de enseñanza. Esto hace que el desarrollo de las actividades plásticas se mantenga siempre sujeto a un nexo de subordinaciones férreas que empieza, por cierto, en la función más alta que aquéllas deben satisfacer, a saber, el servicio cultural –como elaboración del complejo simbólico que ha de abrir o apoyar la pública comprensión de un sentido salvífico– y, pasando por la respuesta a los deseos de ornamentación y buen habitar de nobles y dignatarios eclesiásticos, termina más gravemente con la sujeción a las prerrogativas técnicas y a los requerimientos de la corporación respectiva.

Tal subordinación, como principio de significación y lugar sociales, y como existencia fáctica de las artes visuales, provocó que el cambio epocal fuese experimentado por los artistas como general liberación respecto del estado previo y, más específicamente, como *liberalización* de su propia actividad. Tal proceso es, sin duda, complejo y cuenta con la confluencia de varios factores: entre ellos son acaso los más importantes

<sup>7</sup> El escolástico Ricardo de San Víctor ilustra muy bien esta concepción en su intento de sistematizar las artes mecánicas siguiendo el modelo de las siete artes liberales. CF., *Liber institutionum*. (París: Vrin, 1962).

la fundación de logias en torno a la construcción de las grandes iglesias góticas –la realidad de la cooperación entre las artes plásticas como conjunto bajo el mando de la arquitectura– y, muy especialmente, el florecimiento de las ciudades, que genera por primera vez clientelas privadas, las cuales permiten al artista vivir de su producción sin estricta necesidad de intermediarios en la recepción y cumplimiento de los encargos. Este proceso de autonomización no es sólo un fenómeno sociológico, sino que también acarrea por fuerza serias consecuencias en la calidad y contenido del propio trabajo artístico: ya por la búsqueda e invención de nuevos medios e ingenios productivos, ya por la naturaleza eventual de clientelas que favorecen cada vez más el ensanchamiento temático. En la pintura –sin duda, el arte en que cala más hondo la autonomización, debido a su índole peculiar y a la mayor facilidad de acceso a nuevos recursos que en su caso es doble– se hace esto por completo evidente: la autonomización es también interna y consiste en la conquista de un espacio propio de despliegue, ya en alguna vidriera o miniatura, y, sin duda, en el retablo, que inmediatamente precede al cuadro.

De manera más general se puede afirmar que para todo el arte visual que se desarrolla a partir de la mentada disolución de la Edad Media, el artesano es aquello a costa de cuyo eclipse resplandece el artista, la muerte que envuelve éste. Inhibiéndolo en sí mismo, denegándolo, es decir, negándose a sí mismo como artesano –como técnico o mecánico–, no obstante la notoria determinación material de su actividad, puede ser de veras un artista. Esta palabra, “artista” fue ciertamente voz mágica para los pintores, escultores y arquitectos del Pre-Renacimiento y del Renacimiento pleno, pues era el espejo en que ellos podían mirarse socialmente reconocidos, como productores independientes, y más aun, según decíamos, como hombres de laya semejante a la de los artistas liberales, y aptos, así, para la independencia ante el gremio o la corporación de origen y para su adscripción a la corte principesca o a los ricos mercados urbanos. Había, pues, una necesidad en obra, que llevaba a que estos hombres hicieran parecido gesto de represión interna; ¿cómo, de otro modo, lograr la libertad económica y social en vista de los gremios –y, lográndola, responder a las solicitudes de la

época en vehemente renovación— sino por un giro que, haciendo pie en las definiciones estatutarias del Medioevo, conservara para los productores organizados en la corporación o el gremio, en general, la determinación del artesano y elevara a los otros a una función más preciosa?

También los rasgos fundamentales de la experiencia de la obra fueron modelados según ese dudoso canon. Dudoso decimos, pues la transferencia de factores sociales de desplazamiento y ascenso a noción de esencia artística, sublimados aquéllos en ésta, no puede pasar sin despertar recelo y discusión a causa de la hipóstasis operada. En efecto, para una experiencia como la dicha, la obra sólo se constituye en obra una vez superado y liquidado el proceso de su producción artesanal y material, una vez abierto el hondo hiato entre la actuación profesional —las consecuencias del oficio en el círculo del taller— y el resultado exhibible de esa actividad. Es el modo de verificarse aquí también, en la obra y su génesis, la oposición que discutimos. Surge la obra sólo en cuanto se olvida la gestación material del objeto, el esforzado *trabajo* que le hace lugar, y cuando él se erige como el efecto de un juego y de una pura función ideal, espiritual, sobre el borrado de su historia concreta. Por ahí se enhebra, asimismo, la falacia evidente de la última pincelada o del postrero golpe de cincel, el problema del acabado, que obliga a opinar que en algún misterioso momento se ha dado el salto inconmensurable que lleva de la elaboración a la obra. Y es cierto que aquí, justo en el hueco que deja la denegación del proceso productivo, erígese el misterio de la creación. El término recién citado —“creación”— sirve específicamente para llenar con un cuerpo sutil y casi incontrolable el vacío del trabajo denegado.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> No debe sorprendernos que la determinación tradicional del arte se inaugure siempre a partir del concepto de *producción* (*poiesis*), pues asimismo siempre se alcanza la noción de una extraña productividad, cuyo sentido nunca es primordialmente el material y concreto. Tocaremos el tema más adelante a propósito de Platón y de Aristóteles. Pero por ahora puede bastarnos con recordar la célebre definición hegeliana de la esencia del arte como *poesía*: al hilo de un notable análisis, al que ya hemos aludido una vez, evidencia Hegel la inhibición del aspecto particular y material de la producción (la idealidad formal de la obra de arte), en tanto es la poesía “algo hecho, producido por el hombre (*ein Gedachtes vom Menschen Hervorgebrachtes*)”, a favor de la espiritualidad de lo individual viviente. Cf. *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., p. 224 ss.

La plenificación de este vacío no es por cierto lance de sustitución simple de un concepto por otro: en el hueco sigue habiendo la porfiada eficiencia del trabajo, su demanda de ser asumido, que la denegación, es obvio, no puede suprimir hasta la nada. Mas la experiencia de la creación hace de ese trabajo no una producción, sino una genuina actividad interna y una pertenencia privada y un acontecimiento anímico. Por eso, inversamente, en un giro asombroso pero no menos necesario, el artista vive también una fractura de sí mismo. Una segunda fractura, pues la primera ha probado su fuerza en la inhibición del artesano. Sólo se reconoce aquél en la elaboración, sólo en la actividad creativa; el producto le es ajeno y distante, indiferente, y quizá hasta pueda llegar a hacérsele despreciable o enojoso, y no halla su espejo en él: se reserva a sí mismo, no maculado por la definitiva exterioridad de la obra, irrescatable, como pura capacidad de creación enteramente por encima de sus resultados. Puesto que el producto es esencialmente enajenable –en el comercio, pero también muy especialmente a causa de su exponibilidad– o, mejor dicho, es ya siempre un producto ajeno, el artista guarda sólo una última privacía, la de su trabajo, para sí, intocado e intangible –misteriosa aun para él mismo– y se funda como hombre excepcional (y marginal) en esta pura y precaria identidad.<sup>9</sup>

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

---

<sup>9</sup> Fue Leonardo da Vinci, sin duda, el artista que experimentó hasta las últimas consecuencias el cúmulo de problemas y paradojas que acompañan inevitablemente a este proceso de complejas inhibiciones, sea en la patente irresolución del acabado, por ejemplo, o en el parangón de la pintura frente a la escultura. Su soberbia divisa "*l'arte é cosa mentale*" es el punto en que se equilibran todas las tensas líneas de fuerza que determinaban contradictoriamente su actividad.

Pero la consolidación de dos fundamentales nociones: la una, que determina el estatuto del espectador, esto es, la noción de *gusto*, y la otra, que instala al productor del arte bello como *genio*, traerá consigo una legitimación final y filosófica para ese esquema de experiencia.<sup>10</sup>

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

<sup>10</sup> Así, por ejemplo, leemos en Kant un poderoso eco de la liberalización de las artes bellas, cuando distingue en general la noción de arte de la de artesanía: “También se distingue arte de artesanía; llámase *liberal* a la primera, la segunda puede también denominarse *arte remunerado*. Se considera a la primera como sí, cual juego solamente –es decir, como una ocupación que por sí es agradable–, pudiese resultar conforme a fin (lograda); la segunda, como trabajo, esto es, como una ocupación que es por sí desagradable (gravosa) y que sólo seduce por su efecto (la remuneración, por ejemplo), pudiendo ser, por tanto, impuesta coactivamente.” (*Op. cit.*, A 173 / B 175 s.).

## *El ready-Made y la denegación de la artificialidad*

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

Detengámonos un instante en esta exposición chistosa, que hasta ahora habíamos obviado en favor de la determinación específica del humor. El carácter chistoso tiene aquí una doble determinación: por una parte, manifiesta la reacción de rechazo según la cual el ready-Made es desechado como tema de una experiencia artística posible —en su definición estésico-estética— y remitido al orden de la broma, del *juego* ilimitado. Mas con esta misma determinación —con la nota lúdica que sirve de base para aminorar la validez eventual del ready-

Made, aunque sólo fuese formalmente reflexionada— se anuda la segunda, ineludible, que consiste en comprobar la condición *paródica* que el ready-Made tiene con respecto al arte tradicional: ¿acaso no siempre ha debido ser tomado el arte como si fuese un juego? Más aun, esta comprobación se eleva a *conciencia de parodia*, en cuanto, así comprometida, la experiencia que reclama el ready-Made viene a superponerse a la experiencia que él mismo defrauda, y se ofrece, pues, como la única solución —en tal vínculo— para captar lo característico de la cosa. Pero esta conciencia es sólo el umbral de dicha experiencia, y deberá permanecer vacía y sin efectividad en tanto no la asuma y, asumiéndola, se vea desintegrada en su unidad posible según la legalidad del humor. El chiste no es más que el señuelo del humor, la puerta de ingreso en su dimensión y la prima de unidad que se le concede a la conciencia para ser inmediatamente disuelta.

La conciencia de parodia lleva en sí la marca necesaria de la artificialidad, por extraño que ello parezca. No sólo porque incluye el forzoso momento de la negación —no, el producto de la actividad mecánica no es obra de arte—, como advertencia de una *mera* artificialidad, irrescatable en conexión estética alguna, sino más hondamente, a través de esta propia advertencia, porque la obra negada es comprendida como burla, como juego sin término, es decir como puro *artificio*. Ciertamente, la primera directa determinación que gana el arte, una vez enfrentado a la artesanía, a la producción mecánica y al *trabajo* en general, es su condición de juego. Mas si es verdad que el arte se ha dejado coger siempre en una conciencia —no accidental— de juego y de gratuidad, no ocurre esto simplemente para caer por entero de lado del perdido ludismo, sino sólo con vista a una seriedad definitiva, que no tardaríamos en reconocer como un compromiso de naturalidad; en él se impone también el sello de la vinculación moral del arte.<sup>11</sup> En cambio, si este juego no cesa, si no resuelve

---

<sup>11</sup> En cierto modo, la tradición filosófica ha encarado la difícil tarea de fundamentar un equilibrio entre liviandad y gravedad respecto del arte: una cuestión de *peso* y *medida* hace el núcleo de su preocupación por el fenómeno. Sin ir más lejos (ni más cerca), el requisito moral que se le impone al arte desde el campo filosófico —y que tiene una dimensión irreductible en Platón y una ambigua respuesta en Aristóteles— se mantiene hasta las grandes construcciones de la estética moderna. Acaso no debiera parecer extraño que Kant —teniendo a

(Continúa en la página siguiente)

su liviandad en lo grave y arraiga, lo que en él se realice no tendrá más remedio que ser absolutamente artificial. Más allá, pues, de la artificialidad, a cuya noción nos conduce la consideración unilateral de la productividad material mecánica del arte en su propia signatura de arte, en su gracia –acaso lo más estésico de la estesia–, guárdase todavía en reserva el poder de lo artificial, en figura del ademán de autosuficiencia que hace el artificio. Y veremos que esto es lo que en último término vuelve a despertar el ready-Made.<sup>12</sup>

Es, pues, la superposición, la sobredeterminación paródica de los momentos de la experiencia tradicional del arte –y de ella en su conjunto–, uno sobre el otro, invertida la jerarquía por una afirmación simultánea y disyuntiva de las dos instancias desde las cuales se fija la índole de la obra –la artísticidad como básica remisión a lo natural y la artificialidad (producción mecánica o artificio) como momen-

(Viene de la página anterior)

---

sus espaldas la notabilísima doctrina del desinterés y la idea de la autosuficiente gratuidad de lo estético– pueda evocar con nítida resonancia el puritanismo platónico en un pasaje como el siguiente:

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

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

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

<sup>12</sup> El artificio –así lo diremos dentro de poco– puede ser concebido, entonces, como el modo en que se presenta el caso de lo artificial en el arte, no ya a nivel específico, sino *ejemplar*. Si, en fin, así lo quisiéramos, podríamos describir la operación que supone el ready-Made –echando mano de los objetos funcionales– con términos como los que siguen: en el ready-Made *el artefacto se transforma en artificio*.

to denegado o depreciado de aquélla-, es esto lo que tipifica en su condición más general al ready-Made, y lo que hace que él porte a la vez, en el círculo de la realidad del arte, una referencia concreta y deliberada a la práctica y la teoría tradicionales del mismo. La explicitación y exposición del apartamiento entre arte y artesanía –o, más ampliamente, entre arte y artificialidad– permite la sobredeterminación paródica, al excluir definitivamente al artista de la efectividad de su obra. Así, la misteriosidad del hiato se pierde y disuelve, la productividad espiritual queda exclusivamente reducida al acto de elección que nada decide –que sólo custodia una indiferencia, la cual lo exime de toda producción, concreta o sutil–, la creación es burlada y el padre presunto expuesto en su trampa y esterilidad.

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

Lo que hemos descrito toca las condiciones generales de una práctica histórica del arte; más allá de un examen sobre la actuación particular de artistas y espectadores, sobre la particular figura de las obras, incide en ese punto en que recíprocamente se confirman una cierta práctica y una cierta teoría del arte. Con ello podríamos empezar a barajar resultados y medir la justeza de la doctrina desde la conmoción aportada por una nueva experiencia que no se deja explicar por ella –no obstante la provoca–, porque no se resuelve en la herencia práctica ya establecida. Los nexos removidos son, por cierto, un marco condicionante y nos aseguran un ingreso crítico al dominio de la estética, por medio del cual pudiésemos dirimir sus pretensiones, delimitar su campo y proponer acaso algunos relevos. Mas así no se vería agotada nuestra hipótesis–guía, la de que el arte, como caso ejemplar, está engastado en el núcleo metafísico del discurso solicitado. Que este núcleo no sea de ninguna manera una teoría del arte es algo decidido; la propia tradición ha ido apartando paulatinamente este interés como rama disciplinaria del tronco filosófico central y le ha diseñado un perímetro más o menos nítido, hasta la

identificación hegeliana entre teoría (filosofía) del arte y estética. Pero no podemos olvidar que la filosofía misma se ha inaugurado con un discurso en que el arte cobra un alcance paradigmático total, coextensivo con el propio interés esencial de la filosofía. Y es sólo desde el enfrentamiento con este interés y con esta ilimitada extensión que será posible abrir la vía —abrir la al menos— hacia una teoría general del arte que pudiera nacer, como nuevo producto, de las demandas hechas por el encuentro empírico con un conjunto de fenómenos al que seguimos denominando “arte”, pero que ya no parece acomodarse bien dentro de las fronteras aseguradas por las determinaciones antiguas. Ahora bien, en lo que concierne a nuestra preocupación presente: ¿alcanza la conmoción que acarrea el ready-Made hasta aquel núcleo y su legalidad? ¿Abre él interrogaciones en la constitución misma del discurso filosófico tradicional sobre el arte, allende la propia delimitación del tema del arte, donde éste no es sino problema viviente? ¿Cuál es la entera magnitud de su provocación?

No es fácil manipular estas preguntas. Señalemos los requisitos que ellas incluyen y que, por lo pronto, pasan sin ser dichos; ello nos aclarará el modo en que es posible dar curso al debate más profundo que el ready-Made, como fenómeno privilegiado, nos parece al menos *abrir*. En primer lugar, debe hacérsenos evidente que la provocación final implicada por el ready-Made tiene que ser forzosamente de otro orden a aquél que es propio de la que recién examinábamos, donde todavía no eran arrostrados en su definición peculiar algunos supuestos completamente decisivos. Esta prevención posee para nosotros un sentido metodológico y especulativo de primera importancia: sopesar la penetración de un fenómeno artístico hasta esa legalidad nuclear, por abarcadora que fuese la problematización específica de tal fenómeno y por generalizada que pudiese estar su extensión, supone renunciar o, dicho más exactamente, reducir la observación de su especificidad práctica, aun cuando ésta se exhiba en plano de condiciones. Aquí ese fenómeno sólo puede presentarse bajo el signo de la *ejemplaridad*. Desde ésta solamente será capaz de

ofrecernos una vía eficiente en la promoción de enfrentamientos críticos en el ámbito de la estricta teoría; por otra parte, la reducción de lo específico que ella implica despeja precisamente una zona autónoma –mas ahora circunscrita en su autonomía–, en que pueda desplegarse desde su principio lo teórico. He aquí, pues, el primer requisito. Veamos el segundo.

Sin embargo, al cumplir el análisis del ready-Made, veíamos que éste, de un modo u otro, justamente asume esa ejemplaridad ya desde su constitución específica. La primera señal que de ello nos dejan los análisis realizados en la segunda parte del estudio es la comunicabilidad esencial entre palabra e imagen –los dos momentos de la ejemplaridad del arte– que envuelve dicha constitución; pero esto no podrá ser sino bosquejado en su sentido en lo que resta del examen. La segunda señal, que explorábamos ahora, es el alcance más general de esta constitución, entendido como urgente pregunta por el nexo inaclorado entre naturalidad y artificialidad en el arte. Es, por lo pronto, desde aquí que efectivamente podemos declarar abierta una vía de ingreso, ready-Made mediante, hacia el núcleo mencionado y su legalidad filosófica;<sup>13</sup> desde esa relación y desde esa pregunta, desde la exposición simultánea de las dos instancias de determinación de la esencia y la operación del arte podemos calibrar la incidencia rigurosamente teórica del ready-Made. Pues por este medio se apunta a un porfiado sedimento de problematicidad en el seno de tal *teoría*, un problema que no ha llegado a mostrarse como inconsistencia sólo a fuerza de ser establecida una jerarquía entre ambas instancias, por la cual una de ellas, la artificial, resulta despachada a la exterioridad. Pero, a pesar de ser así reducida la inconsistencia, su dificultad no

---

<sup>13</sup> Debe estar claro que las dos señales aludidas no son ajenas entre sí. Ciertamente, si el ready-Made puede venir a agitar en toda su dimensión la artificialidad del arte, es porque la concreta apelación que él supone incide ya en la esfera de dicha artificialidad y la trabaja exhaustivamente. Este trabajo, mirado a la vez desde el punto de vista específico y ejemplar, no es otra cosa que el establecimiento de la comunicabilidad entre imagen y palabra –una comunicación que no es analógica ni metafórica, no mediante lo que palabra o imagen significan y refieren, sino mediante lo que ellas son en cuanto *cosas*– en el seno de lo que, tal vez sin las suficientes explicitaciones, hemos querido llamar “lo imaginál”.

cesa de acarrear consecuencias pertinaces. Y precisamente bajo el influjo del sistema de esas consecuencias la filosofía ha creído poder hallar siempre, como rara peculiaridad del arte, su determinación *aparencial*, un íntimo comercio del arte con la apariencia. En efecto, es como apariencia que se hace filosóficamente pensable la conciliación de tales opuestos, y en la apariencia puede depositarse, inhibido ya, obediente a la exigencia de la naturalidad –pero a la vez confiéndole una evidente inflexión–, lo artificial. A su turno, *la apariencia es, en último término, el concepto fundamental bajo el cual se ordena la ejemplaridad del arte*. Así, pues, la pregunta que, en vista de la ejemplaridad, habría de promover más hondamente el ready-Made es la *pregunta por la apariencia como noción definitoria del arte*.

Constará, sin duda, que en este punto alcanzamos la máxima complejidad de la cuestión. En el ready-Made hallamos que el conjunto del arte es declarado apariencia; a lo largo de esta declaración tiene la experiencia de aquél efectos coextensivos con toda la experiencia del arte. En virtud de la voluntad de no proponer nada nuevo *como arte*, de meramente *repetir intenciones de arte* (pero sólo las intenciones), y a causa de la consecuente sobredeterminación de un fenómeno artístico presunto por su fracaso –la condición paródica del ready-Made–, el arte, como actividad y como experiencia, es, por vía de réplica, afirmado, en su condición aparencial, no como una entidad dotada de una *dynamis* interna y maravillosa, sino como el efecto de una feliz coincidencia de factores muy diversos: resumámoslos aquí, por comodidad, bajo las palabras producción, recepción y contexto. La suspensión de tal coincidencia, el impedimento de la confluencia de tales factores y –puesto que, no obstante, están ellos vigentes, al menos, como intención– su preservación en inminencia, todo ello permite, entonces, que el fenómeno artístico, desde su propio fracaso –o, según vimos era más exacto señalar, su retardo interminable–, y de acuerdo a la coextensividad mencionada, sea reflexionado ahora como simple apariencia. Pero es claro que esta condición aparencial, así exhibida, lleva dentro, de raíz, una distinción respecto de la definición de apariencia que la filosofía hace recaer sobre la obra de arte. Esta diferen-

cia, que surge y se despliega en el necesario hueco que separa la figura tradicional del arte de su repetición paródica, consiste en que la del ready-Made es una exclusiva *apariencia*, suelta y no remisible, fundamentalmente imposible de ser naturalizada o devuelta a ninguna interioridad natural. Disoluta, vaga en la exterioridad de lo meramente artificial –denunciándose aquí como lo más aparente–, y es por este medio que el ready-Made puede abrir una pregunta verdaderamente (de)cisiva sobre la cuestión conjunta del arte y la apariencia. Esta conjunción, en cuanto es un problema, es lo que hemos empezado por denominar “artificio”; y esta magnitud –la del artificio– deberá ser cogida en la confrontación con la teoría tradicional. ¿Existe en ella un principio que pudiera hacer inteligible esta –apenas bosquejada– condición de artificio del ready-Made, y que, al mismo tiempo, nos prometiera un ingreso profundo en el *corpus* de aquélla?

De esta manera, la envergadura de la provocación teórica del ready-Made puede ser circunscrita en los siguientes términos: el ready-Made tendrá un principio de *interpretación* filosófica que, al mismo tiempo, deberá ofrecerse como básico punto de reparo en la crítica de la teoría tradicional del arte y, así, en la constitución progresiva de una teoría general. Ello no pertenece, evidentemente, a la esfera de la pura especificidad del ready-Made –pureza que acaso es aquí, sobre todo, una abstracción–, pero tampoco puede decirse que sea gratuito pedir para él semejante principio: si hay en él una necesaria instancia de reflexividad, una estructura de reflexividad, en virtud de la cual su presencia no queda satisfecha por la mera recepción, con la asunción subjetiva y la permanencia de lo asumido en el círculo de la subjetividad, sino que exige al receptor salir de sí y participar en el fenómeno, a la busca de un concepto que pudiese determinar ajustadamente el caso que ése tiene enfrente, si la reflexividad es puesta en juego, pues, de esta manera, sin duda no es extravagante demandarnos un concepto que permitiese pensar adecuadamente lo que el ready-Made es en general. Más aun: no es casual, sino más bien la característica más profunda de la estructura del ready-Made –en cuanto es un fenómeno artísticamente

moderno—, que dicho concepto no pueda ser activado en la experiencia inmediata y concreta del mismo; pero, prefigurado en esta experiencia, sea asequible en la sollicitación teórica. Tal sollicitación no es, pues, un simple arbitrio interpretativo, como si fuese posible prescindir tranquilamente de ella, o desarrollarla en interés sólo de la teoría, sino la exigencia ineludible de una empiria privilegiada —cuyo privilegio reside en una fuerza abarcadora de cuestionamiento— y, por tanto, un interés también práctico del arte.