

UN PARAGUAS + 1 MÁQUINA DE COSER = 1 MESA DE DISECCIÓN

Arturo Horacio Cuervo

UNLP

“El encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas.”

Lautréamont

Para un buen comienzo es necesaria una frase pomposa, he encontrado una. Dicen que Hegel dijo: Hay obras de arte.¹

A partir de esta frase surgen (de dónde, de qué fuente, de que manantial inagotable) las preguntas:

¿Hay obras de arte?

¿Dónde hay obras de arte?

¿Qué son las obras de arte?

¿Cómo se reconoce una obra de arte?

¿Por qué hay obras de arte?

¿Para qué hay obras de arte?

Responder a estas preguntas supondría un tratado y, también, una terapéutica que elimine este listado teratológico. Pero no es mi intención (supongamos que tengo una intención) realizar tal magna tarea. Por el momento *me quedo* (por qué, he aquí una decisión sin justificación y sin razón) con la primera pregunta.

El hecho (¿?) de quedarme aquí supone una serie de consecuencias (¿?). La primera (que podría ser la segunda) es que por el “hecho” de preguntar existe una respuesta o en el caso de que no la haya, se trataría de una pregunta mal formulada. Pero rechazo (otra decisión) estas opciones, en todo caso si pregunto es porque dudo que la respuesta sea inmediata (¿por qué tendría que serlo?). La segunda consecuencia

¹ Este trabajo reflexiona sobre artistas que han sido irónicos, valga esto como justificación de las bromas que he decidido no suprimir.

es que al contestar afirmativa o negativamente, las preguntas más arriba nombradas se solucionan casi inmediatamente. Veamos.

Si dijese: Sí, hay obras de arte (me digo que, me creo que), entonces puedo reconocerlas, puedo decir por qué hay obras de arte y para qué hay obras de arte, etc.

Si, ahora, dijese: No, no hay obras de arte (me digo que, me creo que), entonces me levanto de esta mesa y luego puedo irme a descansar después de semejante meditación.

Sin embargo, ambas posturas suponen lo que llamaré la institución del Sí/No. Esta institución desplaza la cuestión, ya que puedo preguntar si existe algo así como la institución del Sí/No, etc. Y aquí es difícil poder decir “Sí, sí hay...” o “No, no hay...” porque estaríamos en la institución del Sí/No.

Pero la frase pomposa resuena “hay obras de arte”. Entonces uno se convence y dice: “El *Guernica* de Picasso, *Las meninas* de Velázquez, *La fuente* de Duchamp, *El eternauta* de Oesterheld”. De inmediato, otro que no soy yo dice “¡Ah! Picasso, ¡Ah! Velázquez son obras de arte, pero *La fuente* del nefasto Duchamp o *El eternauta* no sé, dudo que sean obras de arte, es más, si tuviera que dar una opinión inmediata diría que no son obras de arte”. He aquí un conflicto y un conflicto es un síntoma, pero ¿de qué?

En principio que la institución Sí/No no funciona o que tenemos que redefinir el sí y el no.

La serie de autores y de “obras” antes enunciada nos dan una pista. Si yo u otra persona reproduce *El Guernica*, diríamos que yo o esa persona es un impostor. Pero ¿si ese alguien hubiese sido Duchamp? Diríamos de él ¿qué es un impostor?. Bueno, me dirán, Duchamp hizo muchas cosas, pero esa afortunadamente no la hizo.

Pero Man Ray tomando la metáfora de Lautréamont compuso una imagen fotográfica. Diremos que Man Ray es un impostor. ¿La transferencia del dicho a la imagen es una metáfora de metáfora?

El caso Man Ray implica otra cuestión. Yo puedo fotografiar la misma fotografía y esta ya no será considerada un obra de arte. ¿Por qué? ¿Por quién? ¿Se podría decir que metáfora de metáfora de metáfora no es arte? Parafraseando un dicho de Marx: en el arte la misma figura puede aparecer tres veces: como tragedia (Lautréamont), luego como parodia (Man Ray); por último puedo llegar yo con mi copia y arribamos a lo

indiferente. Me animo, pues, a decir que parodiar una parodia parece enviarnos a lo indiferente (¿a la realidad?).

Tomemos otra perspectiva del problema. Si observamos, todos los ejemplos tienen la forma de 'la obra de arte de X'. El nombre propio es importante para nuestra manera de categorizar. El nombre resume un reconocimiento, una formación, una historia. (Aquí podríamos avanzar y relacionar las reflexiones de Goodman y sus etiquetas y la de Bourdieu y la formación de un campo Cultural).

Pero no son estas las reflexiones que me mueven en este trabajo. Tomemos el caso de Duchamp. Él voltea un urinario y nos dice que se trata de una fuente. Ahora si yo voy y volteo la *fente* de Duchamp expuesta ya no tengo un urinario sino una fuente invertida que se parece a un urinario. Realizado el sacrilegio de invertir la fuente, el atento guardia me recrimina y de inmediato los equipos técnicos del museo colocarán la fuente como debe estar.

¿Qué ha ocurrido aquí? El soporte no se ha modificado, pero puedo decir que no importa la obra (el urinario o fuente o lo que sea) y lo que importa es el acto mismo realizado por un sujeto re-conocido. Lo que revela la operación Duchamp es la Institución del Sí/No que mencionábamos anteriormente.

Vuelvo a Lautréamont. Lévi-Strauss toma la metáfora de Lautréamont y la "disecciona". Él utiliza el método estructural, tal como lo señala:

"mi tarea consagrada a la mitología se elaboró por medio de muestras recogidas fuera: en realidad, los mitos mismos, recortados como otras tantas imágenes en viejos libros donde los encontré, luego librados a que se dispongan a lo largo de las páginas según los arreglos que la manera como son pensados por mí ordena, más aún dado que yo no los determino conscientemente y con propósito deliberado. El método estructural procede, como se sabe, por la puesta en evidencia y la explotación sistemática de oposiciones binarias que prevalecen entre elementos aportados por la observación, fonemas de los lingüista y los mitemas de los etnólogos. No tiene ningún inconveniente en reconocerse en la fórmula enunciada por Max Ernst en 1934, donde el artista preconiza "la aproximación de dos (o más) elementos de naturaleza aparentemente opuesta sobre un plano de naturaleza opuesta a la de ellos"; o sea, un doble juego de oposición y de correlación, de una parte entre una figura compleja y el fondo sobre el cual ella se perfila, y de otra parte entre los elementos constitutivos de la figura misma."²

² Lévi-Strauss, Claude, (1986), "Una pintura meditativa" en *Mirando a lo lejos*, Bs. As., Emecé, 299-300.

El título de esta ponencia muestra una formalización de una lectura, de una interpretación. El antropólogo nos presenta en un primer momento un paso en falso, una asociación superficial, en donde tendríamos un “para coser” y una deconstructiva lectura dadaísta de paraguas: para-aguas. Pero, como bien lo señala Lévi-Strauss, el ‘para’ no funciona como preposición sino como parte integrante de un morfema. Es un falso paralelismo pero que:

“Pone sobre la pista de todo un sistema donde las semejanzas y las diferencias se corresponden: la máquina está hecha *para* coser, la otra máquina es *contra* la lluvia: la primera se ejerce sobre la materia y la transforma, la segunda le opone una resistencia pasiva. Una y otra están provistas de una punta, en el caso del paraguas asegurando su protección o dominando, como un ornamento, una cúpula muellemente redondeada, blanda, elástica al tacto; en el caso de la máquina de coser, punta aguda y agresiva ubicada en la extremidad inferior de un brazo anguloso, allí donde se repliega hacia lo bajo. La máquina de coser se presenta como un arreglo ordenado de piezas sólidas, de las cuales la más dura, la aguja tiene por función traspasar la tela; por el contrario, el paraguas está guarnecido por una tela que no se deja traspasar por partículas líquidas en desorden: la lluvia.”³

Entonces, tengo una interpretación donde se explicitan las relaciones entre los elementos utilizados. Lévi-Strauss continúa sus análisis sobre Max Ernst, pero no lo seguiré.

No lo seguiré, en primer lugar y fundamentalmente, porque estoy sentado. Pero no lo seguiré, también porque en todo su análisis, Lévi-Strauss ha supuesto, que la literatura es una obra de arte; es decir, que hay un Sí/No que no es puesto en duda. Pero lo que es interesante, al menos para mí, es ver cómo Lévi-Strauss da sentido a tal yuxtaposición de elementos, de palabras. Entonces se puede decir que el acto del artista es esta yuxtaposición, siendo el receptor de la obra quien ordena la yuxtaposición.

Para mi tranquilidad, ya hay gente que ha dicho lo que digo.

Danto retoma la figura del entimema, no tanto desde su aspecto lógico, sino psicológico, o para no indignar a nadie lógico-psicológico. Pero, él acentúa el aspecto psicológico. Recordemos que un entimema es un silogismo truncado, en el cual una premisa o una conclusión están omitidas, y constituye un silogismo válido cuando –aparte

³ Lévi-Strauss, Claude, *Op. cit.*, pp. 300 -301.

de cumplir los requisitos de validez habituales- el enunciado omitido es una verdad obvia, o así se considera: algo que cualquiera debería aceptar sin el menor esfuerzo. Sin embargo, Danto aclara:

“Pero el entimema hace algo más que demostrar su conclusión a partir de la verdad obvia a partir de sus premisas. Implica una compleja interrelación entre el emisor y el receptor del entimema. Este debe llenar el vacío que deliberadamente ha dejado abierto el primero: debe poner lo que falta y sacar sus propias conclusiones.”⁴

Podríamos hacer un acercamiento de “llenar el vacío” con la noción de “lugares de indeterminación a ser llenados” de Ingarden. Pero con sólo mencionar esta posibilidad me basta.

Por otro lado, puedo decir ahora que lo que revelan (si hay algo oculto) Duchamp, Lautréamont, Man Ray es que la obra de arte es efecto de un acto en relación con una Institución del Sí/No y que el mismo acto la pone en crisis pues no están los “razonamientos” que permiten completar los entimemas.

Pero además los actos de estos artistas revelan que no existe una única Institución del Sí/No, que a veces la misma institución entra en conflicto y que puede elaborar sus “razonamientos” *a posteriori*. ¿Cómo se resuelve el conflicto? Como todo conflicto, por la fuerza: Prohibiciones, rechazos, críticas adversas, incluso el exilio o la muerte. Quizás habría que pensar que no hay muerte del arte, sino muerte de la comprensión del acto de un artista. O que los artistas ya no se hacen, como decimos vulgarmente, los artistas.

⁴ Danto, Arthur, (2002), *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, p. 245.