



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

ESCENA
Revista de las artes

Aporte especial
Un sentido silencioso 2018
ISSN 2215-4906



Un sentido silencioso.

Kant y Duchamp a partir de una lectura de Hannah Arendt

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

Un sentido silencioso.
Kant y Duchamp a partir de una lectura de Hannah Arendt

ESCENA

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

Editora

Bach. Paola Palma Madrigal

Asistente editorial

Bach. Nicole Masís Chacón

Diagramación y retoque

Bach. Inova Walker Morera

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa Rica,
Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural 1988-
2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de Investiga-
ciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)

ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ESCENA

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica.

La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Directora

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

Consejo Editorial

Universidad de Costa Rica

Dra. Ana Patricia Fumero Vargas

Dra. Karen Poe Lang

Dr. Camilo Retana Alvarado

Dra. Erika Rojas Barrantes

Dr. Bertold Salas Murillo

M.A. Judith Cambroner Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

Miembros honoríficos

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

Consejo Editorial Asesor Internacional

Bradley S. Epps, Ph.D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey,

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano,

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez,

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller,

(Christopher Newport University)

M.Sc. Mijaíl Mondol López,

(Universität Potsdam)

Dr. Iván César Morales Flores,

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí,

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez,

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado,

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D. (Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Editora: Paola Palma Madrigal

Asistente editorial: Nicole Masís Chacón

Asistente técnico: Priscilla Méndez

Diseño y diagramación: Inova Walker Morera

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la posición de la Revista.

Revista indizada en LATINDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, REDIB y DIALNET.

Portada: Portabotellas (1914), Réplica hecha en 1964. Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014. Edición por Inova Walker Morera.

Editorial

Patricia Fumero

Directora

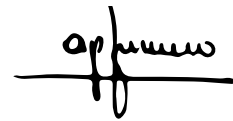
El Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) a través de *Escena. Revista de las Artes* ha creado una sección, en la cual se incluyen textos que procuran abrir nuevas perspectivas para el estudio y la publicación de resultados de la investigación en las artes. Consecuente con la iniciativa el texto de Pablo Bonilla, titulado *Un sentido silencioso. Kant y Duchamp a partir de una lectura de Hannah Arendt* ofrece una perspectiva fresca a partir de Marcel Duchamp y los *ready-mades*.

En el primer capítulo, se estudia la re-identificación y apropiación de las obras de Duchamp desde el contexto de la posmodernidad, lo cual supone la desestabilización de la mirada que produce una suspensión del sentido (*epoché*), a la luz de dos obras: *Cascada* y *Gas de Alumbrado*. Bonilla, a partir de que los *ready-made* se resituaron en ese territorio desplazado de la posmodernidad, discute sobre las similitudes conceptuales y la resonancia de la propuesta de Duchamp con el pensamiento político de Immanuel Kant. Todo ello, a través de una serie de conferencias sobre su filosofía política realizada por Hannah Arendt. En ellas, Arendt establece la fuerza del juicio estético de Kant al subvertir al sujeto gracias a una mirada desinteresada, que deviene en un *sensus communis* o sentido comunitario.

Posteriormente, el autor analiza una serie de manifestaciones artísticas configuradas desde lo colectivo y emplazadas en “lo real”, a través de la enunciación poética de tales prácticas y su puesta en escena teatral, polifónica y paródica, lo cual converge con lo que Michael Hardt y Antonio Negri han denominado “los fenómenos de la multitud”. Así, las prácticas artísticas estudiadas son inscritas como una producción biopolítica. El análisis parte de Gilles Deleuze y Michel Foucault, tanto en la base epistemológica que aporta el posestructuralismo, como en la refundación de la ética humanista presente en Martha Nussbaum y Hannah Arendt. Esto motivó a Bonilla a organizar el conjunto de prácticas desde una episteme propia, discontinua, o en suspensión con los relatos de la modernidad.

En su capítulo final, Bonilla profundiza sobre la complejidad de los esquemas territoriales, sus regímenes circulares y sus formas de propagación corporal. Son Deleuze y Guattari quienes proponen el concepto de *ritornelo*, sobre el cual postula que existe una resonancia que se suscribe desde el primer período del video-arte. Más allá de lo técnico o narcisista, también supone una articulación fundamental con el feminismo decolonial y algunas nociones heredadas del psicoanálisis. Es por esto que el autor examina la triada feminismo, posestructuralismo y psicoanálisis para develar una variedad de operaciones

que se ejercen dada una práctica fantasmática de las representaciones depositadas sobre el cuerpo de la mujer en la cultura de masas, cuestión que se supone anclada a la interpretación y a la potencia productora del juicio. Este trabajo se enmarca en los estudios decoloniales, al proponer una nueva visión de las prácticas artísticas contemporáneas al resituirlas en torno a la subjetividad y la corporalidad. Así, aporta a la construcción del conocimiento de las prácticas artísticas.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'pfumero', with a horizontal line drawn through the middle of the letters.

Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

Un sentido silencioso. Kant y Duchamp a partir de una lectura de Hannah Arendt¹

Dr. Pablo Bonilla Elizondo²
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Resumen

Este ensayo pretende problematizar dos posturas teóricas que, en la década de los noventas, construyeron una serie de relaciones entre la obra del artista Marcel Duchamp y el filósofo Immanuel Kant. Esto, con el propósito de formular un estado de la cuestión sobre el cual trazar una tercera vía, al afirmar una condición política que los articula. Esa condición política se desprende del pensamiento de Hannah Arendt, quien la interpretó en Kant como un “sentido silencioso”. Dado que Arendt no dedicó una sola palabra al artista francés, este escrito asume el deber de esos desarrollos, tomando en consideración una serie de fuentes que posibilitan ver el vigor político en la obra de Marcel Duchamp, y que lo hacen susceptible de relacionarse con ese “sentido silencioso” que postula Arendt al respecto de Kant.

¹ Este texto se deriva de la segunda parte del primer capítulo de mi tesis doctoral: *Entre los estratos de Pompeya. Un análisis crítico del sujeto político en el arte contemporáneo* defendida en marzo del 2017 en la Universidad Politécnica de Valencia. Cambios considerables se han realizado a nivel de forma en función de eliminar el exceso de rigor que supone una tesis doctoral, sobre todo en lo concerniente a un primer capítulo. Es de esperar, sin embargo, que vestigios de ese rigor hayan sobrevivido a pesar del esfuerzo por eliminarlos, dado el propósito de mantener un texto fundamentado y coherente en su propia singularidad y no en función de los desarrollos que deben proseguir después de un capítulo inaugural.

² Profesor en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica en las áreas disciplinares de Arte público y Teoría del arte. Doctor en Arte: Producción e Investigación por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha publicado artículos académicos en revistas de Madrid, Barcelona y San José. También ha publicado una decena de artículos de opinión en revistas independientes y en prensa escrita de Costa Rica. Correo electrónico: pablobonillaucr@gmail.com

Abstract

During the nineties, two theoretical positions constructed a series of relations between the artist Marcel Duchamp's and the philosopher Immanuel Kant's works. In this paper, those positions are questioned to formulate a case in which a third scheme can be traced, making visible a political condition that connects them. The political condition stems from the philosophical work of Hannah Arendt, who interpreted it as a "silent sense" in Kant's work. Since Arendt did not make any reference to the French artist, the responsibility is assumed in this writing, which takes into consideration sources that enable the political power in Marcel Duchamp's work. Political power that can be related to the "silent sense" that Arendt postulates in Kant's.

Introducción

En la década de 1990, al asentarse el terreno “urgente” de la posmodernidad, de alguna forma, la obra de Duchamp ya gozaba de cierta estabilidad. En tanto, la práctica artística de la época asumía la desmaterialización de la obra de arte y la crítica al marco institucional con cierto nivel de consenso. Sin embargo, dos autores: Thierry de Duve (Bélgica, 1944-) y Thomas McEvelley (Estados Unidos, 1939-2013) atravesados por la herencia de la crítica formalista norteamericana –uno a favor y otro en contra–, trazaron sendos proyectos críticos que (se puede decir a su favor) desestabilizaron ese territorio, al postular una serie de vínculos singulares entre la obra de Marcel Duchamp (1887-1968) y el pensamiento filosófico de Immanuel Kant, por supuesto, centrándose en la *Crítica del Juicio* (2001).

Ahora bien, quizás este vínculo no sea para nada novedoso, si se considera que la tercera crítica kantiana ha sido la base de la estética moderna y subyacía en la cabeza de muchos críticos de arte a la hora que los *ready-mades* les estallara en la cara. Clement Greenberg es un claro ejemplo de esos “censores” que nunca supieron lidiar con estos dispositivos. Pero expulsados del contexto moderno, de Duve y McEvelley traen a escena ciertas ideas que suponen algo más que una simple o clara oposición. Sobre todo, si nos preguntamos sobre el carácter político de la obra de Marcel Duchamp, como, por su parte, Hannah Arendt se cuestionó sobre el carácter político de la *Crítica del Juicio* en una serie de conferencias que debían cristalizarse en la última parte de su inconcluso libro: *La vida del espíritu* (2014). Este ensayo pretende dar cuenta de esas conexiones que se pueden tejer entre la obra de Duchamp y la interpretación que emprende Arendt sobre la última crítica kantiana en el contexto de una posmodernidad ya consolidada e ineludible. Mismo en la que Duchamp, ya no es únicamente ese “destructor ávido”, sino como lo afirmará Octavio Paz, en la *Apariencia desnuda* (1998), un artista claramente preocupado por sublimar las relaciones entre artistas y espectadores articulando *generosidad* y *pureza*.

Imagen 1. Fuente (1917). Replica hecha en 1964. San Francisco



Fuente: San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. Artists Rights Society (ARS), New York, 2008.

Thierry de Duve

La historia de *Fuente* (1917) en el *Salón de los Independientes* de 1917 es ya conocida por todos, pero su desenlace se olvida: la primera *Fuente* nunca se llegó a exhibir y se perdió definitivamente en el estudio de Alfred Stieglitz. Paradójicamente, *Fuente* (1917) no se llegó a mostrar en un evento cuyas normas –“*no jury, no prices* [sin jurado, sin precios]”– aseguraban, por un lado, la inclusión de todo y, por otro lado, el máximo de la institucionalización del arte como contenido: ¡lo que se exponga es “arte”, quien pague la tarifa es “artista”! Para Thierry de Duve esta cuestión plantea una única pregunta enfocada en clausurar el juego de esa *no-exhibición*, ya sea por aprobación o rechazo:

Works of modernist art are shown to their public for no other purpose than begging approval and/ or provoking disapproval. Such is the convention he took as subject matter for Fountain, and which he submitted to a radical test. Behold a urinal. Either you judge that it's nothing, or that it's art. But once you judge it to be the latter, it carries, implicitly at least, a label saying: "this is art," Fountain passed the test and the label attached to it now remains as the testimony that it did pass [Las obras de arte moderno son mostradas al público por no otro propósito que ser aprobadas y/o provocar su depravación. Esa fue la convención que tomó como tema Fuente, la cual fue sometida a un examen radical. Miren un orinal. Lo juzgas como nada, o como arte. Pero una vez que lo juzgas como lo último, acarrea, implícitamente al menos, una etiqueta que dice: “esto es arte”, Fuente pasa el examen y la etiqueta que se le pega ahora se mantiene como el recordatorio de que pasó la prueba] (de Duve, 1996, p. 380).

Pero, al contrario de lo que plantea Thierry de Duve, en realidad *Fuente* nunca se somete a una evaluación o prueba radical propia de la modernidad para dar por saldado el asunto. Aquí se postula, al contrario, que su *no-exhibición* es un tipo suspensión *desinteresada*, implicada en la construcción de lo común y con una clara *finalidad sin fin* que pospone, perpetuamente, esa prueba definitiva, que hace de su cuestionamiento una crítica imperturbable reemergente en el espacio crítico e irresuelto de la posmodernidad.

Como se desprendía de la cita anterior, según Thierry de Duve, para que algo sea juzgado como arte tiene que pasar una cierta prueba inicial que lo constituya como tal cosa. Sin embargo, en los *ready-mades* esa prueba nunca se concreta, sino que se perpetúan gracias, precisamente, a su constante suspensión bajo un *retardo en vidrio* –en el caso de *Fuente*: la fotografía de Stieglitz–. En ese sentido, el acto de juzgar no sería una clausura, sino una persistencia bajo una enunciación del mismo acto de juzgar, el cual la mantiene vigente y la renueva en cada serie temporal. Resolverla implicaría eliminar la funcionalidad misma del *juicio* y eliminar su objeto. No basta con aceptar su enunciado radical: “soy arte”,

en tanto “soy arte” bajo una lógica *determinante*, sino “soy arte” como una reflexión de un proceso, cuya exhibición arrastra un conjunto de enunciaciones, que se desplazan en el tiempo y que se dejan inscribir como *historias* de la historia. En Kant la distinción entre los *juicios determinantes* y los *juicios reflexionantes* es fundamental. Los *determinantes* siguen un modelo deductivo que va de lo general a lo particular para, precisamente, determinarlo. Este es propio del *entendimiento* como facultad que rige la *razón pura* y de la *razón* que rige la *voluntad*. Pero el *juicio reflexionante* es propio del *gusto*, ya que siempre se sitúa en lo particular y lo singular de la experiencia, de lo estético y lo sublime. Lo cual, no se determina por un *a priori* del entendimiento ni de la voluntad, sino de un *a priori* en la experiencia del sujeto en su propia reflexión como *apercepción* o *heautonomía*³.

Sin embargo, Thierry de Duve lleva los *juicios determinantes* (no subjetivos) a *la tercera crítica*, para proponer una teoría rigurosa que determina el arte: “as a rigid designator, or rather, as a proper name [como un designador rígido, o también, como un nombre propio]” (de Duve, 1996, p. 57). Lo cual, implica, no solo, negar la condición *reflexionante* del *gusto* hacia lo *estético* y lo *sublime* en su desplazamiento por la *Analítica de lo bello*, sino –como se verá posteriormente con McEvilley– también negar la sistemática de las *facultades*. Esto al afirmar, como en gran medida lo hacían los críticos formalistas estadounidenses, una autonomía absolutista de las mismas. Para de Duve el arte opera por tautología, como un tipo de bautismo que, bajo la categoría de nombre propio, se llama a sí mismo “arte” y es reconocido como tal en un *juicio* que se seguirá aplicando por jurisprudencia. O sea, en función de lo que, anteriormente, ha sido llamado “arte” por una autoridad que tiene la potestad para hacerlo (el carácter *cultural* de tal noción es patente). Así lo hace ver el mismo de Duve:

In calling this thing art, you are not giving out its meaning; you are relating it to everything else you call art. You don't subsume it under a concept: you don't justify it by means of a definition; you refer it to all the other things you have judged through a like procedure, in other times and other places [Llamando esta cosa arte, tú no estás renunciando a sus significados; estas referenciándolos a todo lo demás que llamas arte. No lo subsumes bajo un concepto: no lo justificas por medio de una definición; los refieres a todas otras cosas que has juzgado por un procedimiento similar, en otros lugares y momentos] (de Duve, 1996, p. 59).

³ Esta distinción Kant la aborda en la misma Introducción de la *Crítica del Juicio*, donde elabora su famosa división de la filosofía. En ese apartado se puede encontrar citas como la siguiente: “esta es la causa por la cual los juicios del gusto son sometidos también a una crítica según su posibilidad, pues este principio no es, ni un principio de conocimiento para el entendimiento, ni uno práctico para la voluntad, y, por tanto, no es a priori determinante” (Kant, 2001, p. 117).

Así, lo que se afirma es que el conflicto sustancial que presenta el análisis de Thierry de Duve es el lugar en el que se sitúa, precisamente, en el terreno de la modernidad. A pesar de realizarse en la década de 1990, estas perspectivas críticas para abordar el desplazamiento que va de Duchamp hacia Kant y de Kant hacia Duchamp se limitan a una distinción entre el joven Joseph Kosuth y el viejo Greenberg; entre dos de los últimos trazos modernos del arte: entre la universalidad de la pintura pura y la circularidad del conceptualismo tautológico. Esta apuesta teórica es trazada por de Duve en su ensayo *Archeology of Pure Modernism* (de Duve, 1996, pp. 373-426), cuyo título a primera vista hace saltar una coincidencia conflictiva entre Kant, Michel Foucault y el modernismo. Esto a partir de re-ensamblar el asunto dentro de lo que denominará “*the enunciative paradigm*”, un paradigma que, en sus palabras, traduce el arte en un tipo enunciado ostensivo, pero no discursivo:

Now, even if it is informed and crossed through and through by discursive practices, the field of the plastic arts, in which the readymades have attained their existence as works of art, is not discursive but ostensive, even for that art which calls itself conceptual. It is thus not legitimate to treat objects and images as statements, in Foucault's sense. However, the same reduction to which Foucault submitted signs, propositions, or discursive acts in general, anchoring them solely to the conditions of emergence that make them exist as statements, also allows us to relate images or objects to those conditions so long as we transpose them into the enunciative paradigm, that is, so long as we translate them into a statement that is always ostensive and thus always of the type “here is ... or “this is ... [Ahora, aun si está informado y atravesado por prácticas discursivas, el campo de las artes plásticas, en los cuales los ready-mades han alcanzado su existencia como obras de arte, no es discursivo sino ostensivo, aún para ese arte que se llama a sí mismo conceptual. Así, por tanto, no es legítimo tratar imágenes como discursos, en sentido foucaultiano. Sin embargo, la misma reducción que emprende Foucault sobre los signos, proposiciones, o actos discursivos en general, anclados solamente a la condición de su emergencia que les hace posible existir como discurso, también nos permite remitir imágenes u objetos a esa condición en tanto los traspongamos dentro de un paradigma enunciativo, que es, en tanto los traduzcamos a una forma de discurso que es siempre ostensivo, siempre del tipo: “aquí es...” o “esto es...”]” (de Duve, 1996, p. 387).

El análisis que realiza de Duve –cosa que él mismo afirma– es, claramente, modernista ya que, por una parte, se detiene en un nominalismo positivista que reconstituye el objeto escindido que es el *ready-made* en un objeto uniforme y ya constituido. Una mayonesa⁴ que hará transitar por la figura del autor, el público y la institución, sin nunca

⁴ En su *Arqueología del modernismo puro*, de Duve distingue “cuatro ingredientes de su enunciados

desgajarse, dado que el nominalismo mismo llena esos objetos con la categoría incuestionable de “*esto es arte porque es llamado arte*”. Y, por otra parte, porque su proyecto encaminado a un *modernismo puro* separa inusitadamente un “*paradigma enunciativo*” para volcarlo contra los giros postestructuralistas que determinan su propia emergencia. Esto lo alinea, en su contra, con la metafísica ideológica de los estudios visuales estadounidenses (*visual studies*), para reforzado por ella, negar su *procedencia* como territorio. En la siguiente cita, de Duve explicita tal cuestión:

Structuralism is not the pertinent framework for the linguistic turn that Fountain imprinted on art. Neither the linguistic paradigm (signifier/signified, language/speech, synchrony / diachrony, etc.), nor the logical paradigm (analytical or synthetic propositions, etc.), nor even the pragmatic paradigm (which stresses the performativity of language), have replaced or displaced the need for aesthetics, which remains as valid as ever when it comes to art, because the question is not one of paradigm shift but of translation (aesthetics is not a paradigm, in Thomas Kuhn's sense), and because the relevant framework is the étant donné. [El estructuralismo no es el marco de referencia pertinente para el giro lingüístico que Fuente imprime sobre el arte. Ni el paradigma lingüístico (significantes/significado, lengua/habla, sincronía/diacronía, entre otros.), ni tampoco el paradigma lógico (proposiciones analíticas o sintéticas, etc.), ni siquiera el paradigma pragmático (el cual aborda la performatividad del lenguaje), han remplazado o desplazado la necesidad de lo estético, lo cual se mantiene válido como siempre en lo que respecta al arte, porque la pregunta no implica un cambio de paradigma sino una traducción (lo estético no es un paradigma, en el sentido que propone Thomas Kuhn), y porque el marco de referencia relevante es lo étant donné] (de Duve, 1996, p. 386).

Como se puede apreciar, de Duve intenta clausurar *el giro lingüístico* reinsertando su *paradigma enunciativo* en una gramática del racionalismo moderno occidental bajo *lo estético*. El cual lo mantiene siguiendo a Thomas Kuhn, fuera de cualquier marco, como una fuerza inmanente y trascendente. A partir de ahí, funda su *modernismo puro*, uno que, aparentemente, se desprende de alguna “arqueología del saber”, pero, en realidad, revela una serie de similitudes con una metafísica de la visualidad que, leyendo apresuradamente a Kant, intenta reivindicar a Greenberg, en favor de una esencia del arte. En ese sentido,

mayonesa” de los ready-mades: el objeto, el encuentro entre el objeto y el autor, encuentro entre el objeto y el público y el encuentro entre el objeto y la institución (De Duve, 1996, pp. 373-426). Aquí no se puede suscribir tal metáfora, en tanto la mayonesa es una sustancia consistente y uniforme en la cual de tanto batir pierde la identidad y figura cada uno de sus ingredientes. Se ha optado por hablar de cuatro momentos, que bajo una performática se mantienen en constante articulación, algo que resonará contundentemente en Kant.

para de Duve, los *ready-mades* son fenómenos propios de un *todo determinado*, o sea, de un *Étant donnés* entendido como *lo ya dado*. Por tanto, como una noción inamovible bajo una estética eterna que expresa la mejor de sus condiciones puras. De esa forma, se aprecia el vínculo claro entre de Duve y Greenberg, quien postulaba ese tipo de ideas en su *Pintura moderna* (Greenberg, 2006).

Además, si se centra el asunto en la configuración del sujeto y la intersubjetividad que deviene de esa enunciación contrahegemónica, es necesario establecer una relación entre el *sujeto* kantiano con el *sujeto* duchampiano. Cuestión compleja que, en primera instancia, requiere diferenciar al *sujeto* del *juicio* (de aquel que evalúa), del genio (responsable de la génesis). Distinción que plantea Kant, pero que también, con otro vocabulario plantea Duchamp en una breve charla que impartió sobre su *Proceso Creativo* (2012, pp. 234-236). Contrario a eso, Thierry de Duve resitúa el problema del sujeto, exclusivamente, al ámbito germinal: en ese encuentro entre el objeto y el autor. Ahora bien, es en el acto de escogencia, que en una entrevista el mismo Duchamp insinuará como “inconsciente”, lo que le bastará a de Duve para ver en la obra de Duchamp un sujeto del tipo psicoanalítico, o mejor dicho, surrealista:

This principle of choice, however, is “unconscious” rather than intentional, it produces canned chance on its own and subverts authorship. To the question, How do you choose a readymade? Duchamp replied: It chooses you, so to speak. One would not know how to put it better: outside his chance encounter with an already-made object, the author has no prerogative whatever. Epistemologically and psychologically, the subject in question is the Freudian or Lacanian subject, not the Cartesian or Kantian one [Este principio de escogencia, es “inconsciente” en vez de intencional, produce un *cambio enlatado* (*canned chance*) en su propia autoría subvertida. A la pregunta ¿Cómo escoges un *ready-made*? Duchamp responde: *te escoge a ti, en una forma figurada de hablar*. Uno no sabría cómo ponerlo mejor: fuera de este encuentro oportuno con un objeto ya-hecho, el autor no tiene ninguna prerrogativa ni mucho menos. Epistemológicamente y psicológicamente, el sujeto en cuestión es el sujeto freudiano o lacaniano, no el cartesiano o kantiano] [el destacado es del original] (de Duve, 1996, p. 396) .

Pero en realidad, como constatan los *ready-mades*, en especial *À bruit secret*, el azar en Duchamp forma parte de una fuerza de apropiación. La cual, nunca se ha relacionado con la manifestación de una identidad oculta o inconsciente del individuo que sale a su encuentro bajo cierta pasividad. De Duve plantea su argumentario y cae en la trampa de una entrevista; de una forma *figurada de hablar* que el oscilante Marcel Duchamp deja escapar, indiferentemente. Pero, no es en el psicoanálisis, traído y entremezclado con el

automatismo surrealista, de manera tan somera, donde se encontrará cierta subversión de la autoría en los *ready-mades*. Más bien, precisamente, en Kant, en su concepción del sujeto como una función lógica. En su distinción con Descartes, es claro que el sujeto kantiano no es material, ni tampoco, contra Hume, un conjunto de estados psicológicos sensibles. Si no, es una entidad lógica y presupuesta por un enunciado que, al juzgar, es acompañado por los objetos y representaciones que no le vienen dadas en su condición empírica, si no que constituye a través de su “revolución copernicana”. En ese sentido, es necesario distinguir el genio artístico del *sujeto del juicio*. Este último no pertenece a otro terreno más que al de las proposiciones lógicas que lo presuponen, constituyen y predicen. Por tanto, no se puede trasponer a un sujeto psicológico o empírico. Desde esa perspectiva, el acto de la escogencia en Duchamp no es una afectación del inconsciente sobre el artista-*genio* sino, una manifestación de la *apercepción*, de la conciencia interna del sujeto que percibe y se ve percibir. En vocabulario duchampiano ese vínculo entre el genio y el juicio es caracterizado por su *coeficiente artístico*, definido por una relación *aritmética* entre: “‘lo que está inexpresado, pero estaba proyectado’ y ‘lo que está expresado inintencionalmente’” (Duchamp, 2012, p. 235).

El *coeficiente artístico*, como se aprecia, se distancia, claramente, del azar pasivo propio de un tipo de *inconsciente surrealista*, en tanto entrega potestades al *juicio*, quien debe llenar los espacios entre eso inexpresado y lo expresado sin querer. Lo cual, refiere a una serie de similitudes con la articulación kantiana entre *genio* y *juicio*. En ambas nociones conceptuales, el artista se presenta como un tipo de médium que, bajo un principio de pureza, dado que, al no poder llegar al genio por medio del aprendizaje, se hace concordar con la naturaleza, con la perfección que ella produce. Así lo plantea el propio Kant: “genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”. (Kant, 2001, p. 262). Pero esa concordancia, no es algo que se concreta en el acto genitivo, sino en el segundo polo que señala Duchamp, en el del *gas de alumbrado*, cuando, en traducción kantiana, el espectador se halla en presencia de ese fenómeno y aplica las facultades que son propias del *juicio estético*.

Como recuerda Kant, a diferencia del *juicio teológico*, el *estético* no juzga la finalidad real de la naturaleza mediante la razón y el entendimiento, no se rige por conceptos ni se refiere a los objetos de la naturaleza: “no aporta nada para el conocimiento de sus objetos, y así, debe encontrar sitio solamente en la crítica del sujeto que juzga y de las facultades de conocer del mismo, en cuanto son capaces de tener principios *a priori*” (Kant, 2001, p. 125). Desde el acto creativo del genio se modela lo bello, en analogía con lo natural (como si fuera hecho por ella). Pero, esa concordancia solo se da en el *juicio* donde, bajo la *heautonomía*, el sujeto no solo percibe al objeto, sino que, además, se *percibe* como sujeto del conocimiento de ese objeto. Es decir, por medio del *juicio* es que el sujeto reflexiona sobre

sí mismo, dado que el *juicio* lo expone en su *apercepción*. Desde esa perspectiva, el *genio* es un simple operador que emula lo natural, un médium, para que en el *juicio* opere esa concordancia contingente de la naturaleza con el resto de las facultades bajo la *imaginación*. Bajo ella, también —en la esquematización que supone—, se hacen coincidir el paso del *genio al juicio* en Kant y se determina el *coeficiente artístico* en Duchamp. Cuestión que, como se verá a partir de Arendt, tiene implicaciones claramente políticas y lo aleja de la postura de De Duve que se centraba en una serie de determinaciones nominalistas a partir de un “creador inconsciente”.

Thomas McEvelley

Por su parte, el filólogo y helenista Thomas McEvelley, en su obra paralela como crítico del arte, plantea una relación de oposición contundente entre Kant y Duchamp. La inscribe en su proyecto de una *postmodernidad* de la duda y escepticismo que concreta, mayoritariamente, en su libro *Sculpture in the Age of Doubt* (1999). Desde ese plano general, los propósitos y las formas de su proyecto se alejan diametralmente de los de Thierry de Duve, quien se mostraba a fin a un *modernismo puro* regido por la pintura⁵. McEvelley presenta, en cambio, una oposición casi irresoluble entre Duchamp y Kant, sobre la cual fundamenta su posmodernidad artística de “la duda”. De esta forma, asumen la condición de los *ready-mades* como esculturas. McEvelley desarrolla esta oposición sustancial a partir de dos series de ideas. La primera es relativa al primer sentido que da Kant al concepto de *facultad*, en específico, sobre la supuesta independencia y autonomía para operar en el dominio de cada una de ellas. Cada *facultad*, en ese primer sentido, encabeza el proyecto general de sus tres críticas: *la Razón Pura*, *la Razón Práctica* y *el Juicio*. Sobre ese primer sentido, McEvelley plantea el enfrentamiento inicial entre Kant y Duchamp de la siguiente forma:

Though Kant expresses himself with varying degrees of rigor on this point, his basic view seems to be that these three faculties are innately separate and isolated from one another, as each of the senses is isolated from the others....Each faculty is alone in judging its proper domain. This is the root of formalism in art theory: If only the aesthetic faculty can be relevant to judgments of taste, then nothing ethical or cognitive enters in only the unmediated response to forms and colors. When Duchamp declared (in an interview with James Johnson Sweeney) that he wanted “to put painting once again at the service of the mind,” he was directly attacking this doctrine, announcing that he would make art based on the cognitive rather than the aesthetic faculty. [Aunque Kant se expresa con diversos grados de rigor al

⁵ Cuestión que desarrolla en *The Ready-made and the Tube o Paint* (De Duve, 1996, pp. 147-196)

respecto, su perspectiva básica parece ser que estas tres facultades están por inmanente-mente separadas y aisladas una de otra, y cada uno de sus sentidos aislados de los otros... Cada facultad juzga por sí sola su propio dominio. Esta es la base del formalismo en teoría del arte: si *solo* la facultad estética puede ser relevante a los juicios de gusto, entonces nada ético o cognitivo puede entrar en la única respuesta sin mediar de formas y colores. Cuando Duchamp declaró (en una entrevista como James Johnson Sweeney) que él quería “poner a la pintura de una vez por todas al servicio de la mente” él estaba atacando esta doctrina directamente, anunciando que él haría arte basado en una facultad cognitiva y no en la estética] (McEvelley, 1999, p. 59).

Ese enfrentamiento, desde esta cita, pone en manifiesto como ajeno a Kant, aunque involucrado por ciertas atribuciones que la crítica formalista estadounidense le ha depositado y que McEvelley también aprovecha en su proyecto. Sin embargo, se verá, gracias a la lectura que realiza Gilles Deleuze sobre las *Críticas* de Kant, que no son precisas. La aparición de Duchamp en este debate también pareciera anecdótica, involucrado por una declaración en cualquier otra entrevista que, como muchas veces, se pretende que sustituya su obra, también así lo hacía de Duve.

Así, el enfrentamiento entre Kant y Duchamp, que se presenta en la cita anterior de McEvelley, desde Duchamp pareciera solo estar justificado por una serie de entrevistas en las cuales nunca, en realidad, se refiere explícitamente a Kant. De hecho, no consta ninguna referencia explícita de Duchamp a Kant en ningún sitio. Pero desde Kant, desde Kant hacia Duchamp, esta *animadversión* también parte de una interpretación limitada entregada desde *el formalismo* norteamericano, que pretende mantener el reino de lo estético bajo un *aura* protectora y aislante. Pero Gilles Deleuze corrige, cabalmente, esta presurosa interpretación sobre Kant en la lectura sistemática a sus críticas, publicadas en el texto *La filosofía crítica de Kant* (Deleuze, 2008). Siguiendo a Deleuze, para Kant, la *autonomía* de las *facultades*, separadas unas de otras, no tiene que ver con su posibilidad de relación –es más, siempre están articuladas–. Si no, más bien, con la aspiración de cada una de ellas de regirse por una forma superior que le permita problematizar –que no es lo mismo que conciliar– los fundamentos del racionalismo por una parte y el empirismo por la otra:

Quizá no haya placer sin deseo, deseo sin placer, placer ni deseo sin conocimiento, etcétera. Pero esta no es la cuestión. No se trata de saber cuáles son las mezclas de hecho. Se trata de saber si cada una de estas facultades, tal como se la define en derecho, es capaz de una *forma superior*. Se dice que una facultad tiene una forma superior cuando encuentra

en sí misma la ley de su propio ejercicio (aun cuando de esta ley se desprenda una relación necesaria con alguna de las otras facultades). En su forma superior, pues, una facultad es *autónoma* [el destacado es del original] (Deleuze, 2008, pp. 15-16).

Por *debajo* de esa aspiración, planteada en función del proyecto general de Kant, nada niega, en realidad, la articulación de las *facultades*. Es más, en función ya no solo de los intereses como tales, sino de su aplicación, surge otra pregunta que más bien la demanda: ¿cómo se realiza un interés de la razón? Aquí es donde entra al juego el segundo sentido de las *facultades* como fuentes específicas de representaciones. Desde el conocimiento de los fenómenos y en su cuadro más básico, estas facultades son: *la intuición* (percepción pasiva) *la imaginación* (síntesis activa), *el entendimiento* (unidad activa) y *la razón* (totalidad activa). A partir de este cuadro, Deleuze plantea, así, la articulación de ambos sentidos del concepto de *facultad*, por medio de sus preguntas respectivas:

Pensemos en una facultad en el primer sentido: en su forma superior es autónoma y legislativa; legisla sobre los objetos que le son sometidos; a ella corresponde un interés de la razón. De esta suerte, la primera pregunta de la crítica en general era esta: ¿cuáles son esas formas superiores?, ¿cuáles esos intereses y sobre qué recaen? Pero ahora se presenta un segundo interrogante: ¿cómo se realiza un interés de la razón? Es decir: ¿qué es lo que asegura la sumisión de los objetos? ¿Cómo se someten? ¿Qué es lo que legisla verdaderamente en la facultad considerada, la imaginación, el entendimiento o la razón? Se advierte que, si una facultad se define en el primer sentido de la palabra, de tal manera que le corresponda un interés de la razón, hemos de buscar aún una facultad, en el segundo sentido, capaz de realizar ese interés o de asegurar la tarea legisladora (Deleuze, 2008, pp. 24-25).

Estas *facultades* legisladoras –dejando *la intuición* por fuera, dado su carácter pasivo– son tipos de representación en función de las apariciones que debe reproducir. Pero, además, en función de los intereses que persigue cada *facultad* (en el primer sentido), las somete y dirige articulando una red que opera gracias a un juego de jerarquías. Una *facultad* legisla, pero no elimina ni excluye al resto, simplemente les impone una condición para su aparición. Así, no es una *facultad* (en el segundo sentido), sino una relación distinta entre ellas, la que gobierna en correspondencia con el interés último de la *Razón Pura*, *la Razón Práctica* y *el Juicio Estético*. Por tanto, en estas correspondencias se constituye una red que impide la autonomía de cada *facultad* (en el primer sentido), redefiniéndolas sistemáticamente. De esa manera, siguiendo a Deleuze se concluye que la idea de una autonomía estética no es una idea enteramente kantiana.

El segundo orden de ideas que aborda Thomas McEvelley, al respecto del conflicto “no irresoluble” de Duchamp vs. Kant, se ubica en la *Crítica del juicio*; en específico, en el conjunto de proposiciones que compendian los cuatro momentos de la *Analítica de lo bello* (Kant, 2001, pp. 127-170). Para McEvelley, Duchamp llevaría estos cuatro momentos a una supuesta “inconsecuencia”, arrojándoles, a cada uno, la primicia base de los *ready-mades*, como si estos fueran sus blancos:

*According to the first “moment,” the pure aesthetic judgment or sense of taste has nothing to do with cognition or concepts. This, as already remarked, was perhaps the central target of Duchamp’s revisions the basis of his desire not to be “stupid as a painter.” Kant’s second moment attributes universality to the aesthetic judgment, which is held to be the same in all people, a sensus communis, as Kant put it. Some disagreement may of course arise, but only because of subjective distortions of a faculty everywhere constant in itself. In this view an artwork is objectively good or bad, right or wrong, depending on its conformity to the universal sense of taste. But only the individual whose sense of taste is not distorted can make the unerring judgment. This is the basis of formalism’s emphasis on “quality” and its elevation of the critic, such as Clement Greenberg, to an authority without appeal. The third moment argues that the aesthetic judgment is purposeless or functionless, that it is, in other words, above the tumults and desires of worldliness. This is the basis of formalism’s distinction between high and low, or pure and practical, art. It is also related to the idea of art as a higher spiritual realm, above the baser instincts. And the fourth moment, rather like the second, posits the a priori necessity of the aesthetic judgment, which, properly exercised, is held to be necessarily correct, as assumed in the dogmatic authoritarianism displayed by many formalist critics. [De acuerdo al primer “momento”, el juicio estético puro o sentido del gusto no tiene nada que ver con la cognición o conceptos. Esto, como ya se subrayó, era el blanco principal de la revisión duchampiana, sobre la base de su deseo de no ser “estúpido como un pintor”. El segundo momento Kantiano le atribuye una condición universal al juicio estético, el cual será el mismo para toda la gente, un *sensus communis*, como lo pone Kant. ...Bajo esa perspectiva, una obra de arte será objetivamente buena o mala, correcta o falsa, dependiendo de su conformidad con ese sentido universal del gusto. Pero sólo el individuo cuyo sentido del gusto no esté distorsionado podrá hacer ese juicio certero. Esta es la base del énfasis formalista en “la calidad” y la coronación del crítico como una autoridad sin apelación, como Clement Greenberg. El tercer momento arguye que el juicio estético no tiene propósito o función, que está, en otras palabras, por encima de los clamores y los deseos populares. Esta es la base de la distinción formalista entre lo alto y lo bajo, o arte puro o práctico. Es también relativo a la idea de que el arte es un reino espiritual superior, que se*

sitúa por encima de los instintos. Y el cuarto momento, de la misma forma que el segundo, propone la necesidad *a priori* del juicio estético, el cual, propiamente ejercitado, será necesariamente correcto y asumido, en su manifestación dogmática y autoritaria, por muchos críticos formalistas] (McEvelley, 1999, p. 59).

Es evidente, sin embargo, que la oposición entre Kant y Duchamp que dibuja McEvelley en el párrafo anterior, no se dirige, realmente, en contra de Kant. Si no que, reitera su objetivo en ciertos desarrollos, que la crítica formalista estadounidense le ha depositado sobre su pensamiento. McEvelley cae en el error de supeditar a Kant al formalismo, lugar donde se ha redimensionado la autonomía estética en función de la modernidad artística, como parte de un proyecto occidental de universalidad y de “dogmatismo autoritario” producto de una objetividad espiritual. Esta cuestión, como ya se señaló, se observa con claridad en textos como *La pintura moderna* de Clement Greenberg (2006). Así, es bastante claro que esos cuatro momentos que presenta McEvelley son más greenberianos que kantianos en toda regla.

En el texto kantiano, al contrario de la argumentación de McEvelley, desde el primer párrafo de la *Analítica de lo bello* existe una articulación de las facultades en la *Crítica del juicio* por medio de la *imaginación* hacia el sujeto y hacia una noción política del mismo. Tal y como se verá, a partir de Hannah Arendt, ataca la supuesta autonomía estética derivada de un *sensus communis*, entendido como “sentido común”, para más bien traducirlo por un *sentido comunitario*. Este sería el que emplaza al arte como potencia ética en el mundo que se comparte con *otros* bajo el acto creativo que es regido por la imaginación. La *Analítica de lo bello* inicia enfáticamente así: “para decir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor mismo” (Kant, 2001, pp. 131-132).

Como se aprecia, en el *juicio estético* –que no tiene absolutamente nada que ver con la suposición si los pintores son estúpidos o no– es la imaginación quien organiza el resto de facultades en función del sujeto. Lo cual, no quiere decir que *el entendimiento* y *la razón* no aparezcan de forma *original* en función de ese sujeto de conocimiento. Si no, que se encuentran jerarquizados ante la facultad de la *imaginación* que esquematiza la intuición para el entendimiento en función de una *heautonomía*. Por tanto, desde la *imaginación*, la relación de las representaciones en el *juicio estético* no puede ser objetiva ni derivarse de un sentido común. Como indica Hannah Arendt, normalmente, se cae en el error de traducir *sensus communis* en Kant de forma llana, como un “sentido común” del cual se supone una universalidad que compromete todo acto de juzgar y lo predetermina. Pero, más que un sentido común, se trata de un “sentido comunitario”, de una aspiración a que el *juicio* conecte con la diversidad en el pensamiento del *otro* para construir un

espacio nuevo. La facultad de *la imaginación* es consecuente con esta segunda traducción, en tanto conecta al sujeto con el *otro* por medio de una aspiración a lo público. No de una determinación, dado que la *imaginación* impide la concreción del *entendimiento* como unidad y la *razón* como totalidad, sino de un proceso reflexivo imperdurable, producto del suspenso estético que regula el conocimiento en el sujeto por medio de la contemplación, el placer y la perpetuación del estado de ánimo. Así lo plantea el mismo Kant en clara resonancia discontinua con *el retardo duchampiano*:

Ahora bien, lo mismo ocurre en los juicios estéticos con el placer, solo que aquí este es solo contemplativo y no tiene interés en influir en el objeto Ese placer no es de ninguna manera práctico, ni como el que tiene la base patológica del agrado, ni como el que tiene la base intelectual del bien representado. Tiene, sin embargo, causalidad en sí, a saber: la de *conservar*, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento. *Dilatamos* la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma, lo cual es análogo (pero no idéntico, sin embargo) a la larga duración del estado de ánimo, producida cuando un encanto en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, en lo cual el espíritu es pasivo [el destacado es del original] (Kant, 2001, pp. 155-156).

De esa manera, los *momentos* de la *Analítica de lo bello* –que no son máximas sincrónicas que se puedan desacoplar, sino intervalos temporales en un encabalgamiento de la acción de juzgar estéticamente algo– responden a la distinción de las *facultades* en sus dos sentidos y su articulación sistemática bajo la *imaginación*, en función de ejecutar el interés *a priori* del *juicio estético*. Ahora bien, como lo dice el mismo Kant, la función de ese privilegio de *la imaginación* sobre las otras facultades tiene la función de conservar –a partir de esos cuatro momentos (*desinterés, aspiración a la universalidad, finalidad sin intención de un fin, y necesaria satisfacción*)– el estado de la representación misma y la ocupación de las *facultades* del conocimiento en suspenso. *Retardo en vidrio* que reincide y se reinscribe en el sujeto quien, al juzgar, se constituye.

Además, es importante mencionar que, como parte de este encabalgamiento de los momentos de la *Analítica de lo bello* regido por la facultad de *la imaginación* –dada como síntesis activa posterior a *la intuición* y, a la vez, como facultad legisladora en el *juicio estético* de las otras facultades activas– el *juicio* inhibe la concreción de la unidad en *el entendimiento* y la totalidad en *la razón*. Así, impide cualquier concreción autoritaria de universalidad u objetividad. De esa forma, ese *sensus communis* en Kant no deriva de la universalidad entendida como una necesaria satisfacción de lo bueno sobre lo malo, en el adecuado uso del *juicio racional* que, naturalmente, el *hombre-blanco-occidental* categóricamente realizaría.

Tampoco, el *sensus communis* se presenta en Kant como ese *juicio* noble que la abyección de un orinal denominado *Fuente* debe traerse abajo: no es una unidad, ni totalidad de lo elevado, sino una aspiración de un *juicio* siempre en suspenso. Este, regido por *la imaginación*, debe renovarse con nuevas representaciones y sentidos. De esta manera, la importancia de esos diversos momentos acomete el sentido interno del sujeto (su tiempo) y lo someterán a constante cuestionamiento que, como se verá a partir de la lectura que emprende Hannah Arendt, es solo posible en función del pensamiento del *otro*.

Por último, también es importante señalar que la *Crítica del juicio* en su sentido sistemático no es *la tercera y última* crítica de Kant, sino el elemento que se supone articula la *Razón pura* y la *Razón práctica*. En ese sentido, Kant ideó esta tercera crítica para resolver el paso del pensamiento a la acción; de la razón al comportamiento ético. Ese paso, para Kant, solo puede provenir gracias a la mediación del *juicio*. Lo que se quiere plantear aquí como tercera vía entre Duchamp y Kant es, precisamente, la resonancia de esa articulación, que deviene, también, política en Duchamp. Debido a esa suspensión del sentido que opera en toda su obra –desde sus *ready-mades* hasta *Étant Donnés*– y que se resuelve en esa lectura activa que realiza el espectador. Aunque la condición política de la obra de Marcel Duchamp es, claramente, resaltada por Thomas McEvelley en función de su “posmodernidad de la duda”, es evidente que su oposición con Kant estuvo prefigurada por *el formalismo* que, en el contexto estadounidense, se apropió de él. Cuestión que lo llevó a rechazar de plano lo que aquí se presenta como una articulación sustancial.

Hannah Arendt

Según Hannah Arendt, en Kant, la *imaginación* legisla el resto de las *facultades* en el *juicio*, a partir de la libertad: las libera. Como sugiere Octavio Paz en *La apariencia desnuda* (1998) en la obra de Duchamp, la *indiferencia* opera de forma análoga en la enunciación de los *ready-mades*. Su función es –liberar bajo su pureza– la diferencia crítica inicial gracias a su exhibición en diferido. Pero, como se ha visto, escondida en la gramática de la modernidad, la *Crítica del juicio* ha sido fuente de relatos confusos y asociaciones problemáticas a la obra de Duchamp, en función de ciertos discursos hegemónicos. Sin embargo, gracias a la lectura que realiza Arendt sobre el pensamiento político kantiano, un tercer camino se abre al situar al *juicio*, precisamente, como gozne entre la razón y la voluntad y, por tanto, a *la imaginación* como *facultad* que regula su potencia política. En Duchamp, no es difícil vincular el *juicio* a *la mirada*. Como es sabido, la mirada es la fuerza que dispone el accionar de todas sus maquinarias y dispositivos de significancia tanto en sus *ready-mades*, como en *La Novia puesta al desnudo por los solteros, aún* (1915-1923) o bien, en *Dados: 1° La cascada 2° El gas de alumbrado* (1946-1966).

Imagen 2. Datos: 1° La cascada 2° El gas de alumbrado (1946-1966)

Fuente: Philadelphia Museum of Art, Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

En esta última pieza, que se encontró en el estudio de Duchamp después de morir, es clara la articulación del *genio* como *médium*, en tanto fluir en *cascada erótica* y del espectador iluminado a *gas* en su exhibición. Para Octavio Paz, esta relación, regida por la *indiferencia* –que para Duchamp es una verdadera *trasmisión* y *transubstanciación*–⁶, es precisamente una suspensión; una reflexión, en la cual, el sujeto se repliega para disponer su actuar; para disponer toda una ética de vida en función de un bienestar que es siempre compartido y que se articula entre generosidad y pureza. Para Arendt, por su parte, es una articulación similar la que le vale para decir que, entre las líneas de la escritura de Kant se esconde un pensamiento político vital. Una articulación entre el *juicio*, la reflexión sobre uno mismo (heautonomía) y el bienestar colectivo (*sensus communis*).

⁶ Esto queda claro en su texto *El Proceso creativo* (Duchamp, 2012, p. 236)

Dentro de *La vida del espíritu* (2002), en el *postscriptum* al *pensamiento*, Hannah Arendt adelanta que el *juicio* en Kant debe entenderse como la preparación para ejercer la voluntad, una conexión que evalúa el pasado y dispone la potencialidad del futuro. Como es de suponer, al igual que en Kant, para Arendt, en su vocabulario la *voluntad* y el *juicio* se presentan como formas de pensamiento particular en oposición al *pensamiento* que es general. Estas se complementan en función de *hacer útil* a la filosofía, de ponerla al servicio de la vida. Pero, además, añade que el *juicio* es un “sentido silencioso” que, al igual que el *gusto*, en Kant, pertenece al terreno de la estética. Por lo tanto, no debe confundirse con ningún tipo de conciencia en tanto esta emana de Dios o la Razón: “sea lo que sea esta voz de la conciencia, no puede decirse que sea ‘silenciosa’ y su validez depende por completo de una autoridad que está por encima y más allá de las leyes y normas meramente humanas” (Arendt, 2003, p. 17). De esa forma, en esa preparación entre el pasado y el futuro, entre la meditación sobre lo general y la acción particular, se articula el *juicio estético* kantiano: “sentido silencioso” que es, en sí, potencia política del ser humano como aparición en el mundo.

Ya en sus *Conferencias sobre la filosofía política en Kant* (2003), el primer problema que Hannah Arendt aborda es el orden político de la filosofía de Kant, el cual, al no manifestarse de forma aislada en ninguna obra capital, fue situado por muchos autores en obras menores, considerado –a partir de ellas– de segundo orden en su pensamiento. Incluso correspondió al mismo Kant quien “calificó algunos de estos textos de mero ‘divertimiento de ideas’ o de ‘simple viaje de placer’” (Arendt, 2003, p. 22). Pero, la cuestión para Arendt no es ubicar el lugar del pensamiento político en Kant. Si no, más bien, a partir de él, emprender un proyecto de reivindicación en contra de una tradición que considera a la filosofía y el pensamiento político como disciplinas o prácticas distintas en función una de la otra. Para Arendt, el pensamiento político en Kant se articula en el conjunto de su obra como un “sentido silencioso” que pone en cuestión esas mismas jerarquías entre el *bios theōretikos* y el *bios politikos*. En ese sentido, no es casual que la obra en donde mejor se manifieste su pensamiento político sea, para Arendt, en la *Crítica del juicio*: un texto que, también para la gran mayoría de la tradición filosófica moderna, se presentó crítico y de menor calado, dedicado a eso que siempre se consideró como de menor rango en el albor ilustrado: el arte.

Sin embargo, como desprende Arendt de ese texto, se puede afirmar que, Kant desarrolla la importancia de la función pública de la crítica, una crítica perdurable e inagotable, que desde la mayéutica socrática se constituye como una filosofía del método sobre la suspensión del *juicio* en función de un bienestar vital. En Kant, al igual que en Sócrates, el pensamiento no es un contenido ni un saber, sino un acto que pone a prueba todo saber en

la interpelación que se hace con los otros, sin agendas previas o privadas, ni en función de un propósito distinto más que el del pensamiento crítico como tal y su aplicación en la vida, la cual solo puede ser digna si es examinada.

Arendt subraya que Sócrates, en su práctica filosófica, no trasmite un conocimiento, no se encierra entre los muros protectores de una escuela ni limita su saber a un conjunto de doctrinas, a las cuales se presenta como deudor. Más bien, acepta el reto de lo público, va a la plaza, al mercado e interpela a desconocidos sin premeditación. Su filosofía forma parte de un encuentro casual, de una cita en la que se desprende su generosidad: se interesa por los otros y les pregunta si han sabido *cuidar de sí*⁷, si tienen o han tenido una vida que valga ser vivida. Eso, evidentemente, tiene consecuencias políticas: su pensamiento no precede al acto performático, sino que se construye en el acto de interpelar al otro, de interrogarlo sobre las condiciones de su saber y la inscripción del mismo en dogmas y doctrinas. Por tanto, se presenta como una acción libertadora en lo vital y por lo vital. Arendt relaciona esa condición liberadora con una función, claramente, antiautoritaria:

A diferencia del pensamiento dogmático, que puede difundir creencias nuevas y “peligrosas”, pero lo hace protegiéndose tras los muros de una escuela encargada de velar por los “arcanos”, las doctrinas secretas y esotéricas, y a diferencia del pensamiento especulativo, que raras veces preocupa a alguien, el pensamiento crítico es, en principio, antiautoritario (Arendt, 2003, p. 76).

Por tanto, ese arte distintivo de Sócrates, su *technē diakritike*, al situarse y actuar en el seno mismo de lo público. Convierte el saber y el pensamiento en antidoctrinal y antiautoritario: no remite al lugar seguro de algún claustro, no se le puede ubicar en ningún recinto o pasado, no es lo que dicen o dijeron estos o aquellos, sino lo que encuentra el sujeto en sí mismo al ser interpelado. El sujeto se subvierte, no al amparo de un conjunto doctrinal ni como parte de una ideología, sino en el cuestionamiento que hace de su propia vida en el despliegue de la vida misma, en el mercado, en la plaza, en el ágora.

Kant, a pesar de que su vida fue mucho más reclusa, consideraba al igual que Sócrates que “el pensamiento crítico se expone a sí mismo a ‘la prueba de un examen libre y público’, algo que supone que cuantos más participen mejor” (Arendt, 2003, p. 77). Como lo dejó plasmado en su texto *Qué es la Ilustración*, publicado en *Filosofía de la Historia*, (1994), para Kant la libertad formaba parte integral de “el uso público de la razón”, no implicaba un estadio previo o un escenario ideal logrado políticamente, para el ejercicio de la

⁷ Sobre el cuidado de sí como fenómeno cultural de conjunto en el mundo griego y romano, confrontar *La Hermenéutica del sujeto* de Michel Foucault (2011).

filosofía, sino que consistía en el mismo hecho de hablar, publicar y divulgar el pensamiento. En ese sentido, la libertad, desde su uso político, era para Kant el acto performático del pensamiento. Hannah Arendt lo pone de la siguiente forma:

Como veremos, el término ‘libertad’ posee numerosos significados para Kant; pero la libertad política se define en su obra de una forma inequívoca y coherente como la libertad “*de hacer uso público en todas partes de su razón*” Y “entiendo por uso público aquel que alguien, en calidad de *docto*, puede hacer de su propia razón ante el público entero del mundo de lectores” [el destacado es de la autora] (Arendt, 2003, p. 78).

Eso sí, no hay que confundir el sentido kantiano de “el uso público de la razón” con las nociones de “libertad de expresión” como se entiende hoy, de forma vaga. Como se aprecia siguiendo a Arendt, para Kant la libertad de palabra y pensamiento no es un derecho del individuo, ni un escenario donde se pueda ejercer. Es, más bien, el acto político del pensamiento, que solo puede existir si es público, si se debe a la comunicación y al examen, a la evaluación. En la *Crítica del juicio* esta cuestión es fundamental, cuando Kant afirma que el *gusto* debe tener, necesariamente, una comunicabilidad general, se refiere a que, indispensablemente, debe ser sometido a una evaluación, a una reflexión crítica que, regida por la *imaginación*, no se traduzca y concrete en conceptos lógicos. Lo cual niega, por tanto, –como ha sido mal entendido– que el *gusto* sea una determinación universal, de la cual se deriva lo estético por *jurisprudencia*. Kant nunca estima que el *gusto* sea una imposición autoritaria de lo universal, sino que es algo que, imperiosamente, debe ser comunicado y sometido a la crítica en el “uso público de la razón”, o ¿acaso su tercera crítica, su *Crítica del Juicio* no se llama también “crítica”? Ahora bien, es importante mencionar que, para Kant, aquello que intermedia la teoría y la práctica no es la crítica, sino el *juicio*, el cual consideraba, de cierta forma, más particular. Esto no quiere decir que no desempeñe un trabajo análogo bajo los intereses más elevados de las *facultades* (en su primer sentido). Como indica Deleuze, a la larga, la noción de *crítica* acomete una función más general en su proyecto amplio de interrogar “la relación de todos los conocimientos con los fines esenciales de la razón humana” (Kant citado por Deleuze, 2008, p. 11).

Se puede decir que, la *crítica* cumple el propósito de cierta purga intelectual en función de la tradición, la autoridad y los sistemas filosóficos previos. Es por ello que Kant no llega a conciliar nunca empirismo con racionalismo, sino que los problematiza en función de un pensamiento propio. Fue lo que reconoció como el “escándalo de la razón”. Ahora bien, el resultado del criticismo debe ser el “pensar por uno mismo”, descubrir los límites y las fuentes de la razón y desafiar, a su vez, sus doctrinas. Arendt lo plantea así: “‘crítica’

significa tratar de descubrir las ‘fuentes y los límites’ de la razón. Kant estaba convencido de que su *Crítica* era una simple ‘propedéutica al sistema’, y ‘crítica’ se entiende aquí como el contrario de ‘doctrina’” (Arendt, 2003, p. 65).

En la obra de Duchamp, son evidentes las similitudes con esta forma de pensamiento crítico. Como afirma Rosalind Krauss, *la intención* de la obra de Duchamp, bajo la enunciación de una obra desligada de toda idea preconcebida de lo artístico y de todo tipo de euforia creativa de su sujeto artista es “escrutar el acto mismo de la transformación estética” (Krauss, 2002, p. 91). Coincide con esta postura Octavio Paz, quien ve en la elección que engloba los *ready-mades* una acción que se despliega en dos movimientos críticos: “el primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción misma de obra de arte” (Paz, 1998, p. 31). Esta forma de crítica, como concuerdan ambos autores, trasciende el marco institucional y cualquier clausura propia de la historia con mayúscula. Sobre todo, la pertinente al relato vanguardista, ante el cual, Duchamp inscribe sus *ready-mades* como *historias indiferentes* regidas por su propio tiempo; una diagonal crítica que escapó del contexto eufórico de principio de siglo. En el pensamiento político de Kant, siguiendo con la lectura que emprende Hannah Arendt sobre su obra, la distinción entre lo general y lo particular también se registra en la distinción clara entre “la historia” (*history*) y “las historias” (*stories*)⁸. Entendida, esta última, precisamente, como un corte en diagonal entre el pasado y el futuro⁹. Un tiempo propio de la reflexión que se suspende gracias a la evaluación de lo particular.

La primera “forma parte de la naturaleza; el sujeto de la historia es la especie humana entendida como parte de la creación, como si fuera, por así decirlo, su fin último y su coronación” (Arendt, 2003, p. 23). A esta noción de *historia* es a la que Kant le dedica la segunda parte de la *Crítica del juicio*. En ella, la vida de un hombre es demasiado insignificante y breve, lo que importa es la especie humana, su realización y consumación última, supeditada “a la astucia de la naturaleza que originó el progreso de las especies y el desarrollo de sus potencialidades en la serie de generaciones” (Arendt, 2003, p. 24). Así, el *juicio teleológico* debe evaluar la sumisión del hombre a “la historia” de la especie humana y sus fines, inmersa en la deriva imprevisible y contingente de la naturaleza.

⁸ Se utilizan los términos en inglés y no en alemán debido a la preponderancia de la interpretación de Hannah Arendt sobre la obra de Kant, que aquí se requiere.

⁹ Arendt profundiza sobre estas ideas en *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (Arendt, 1996).

Al contrario, el *juicio estético* es el encargado de evaluar *las historias*, pero no es una “razón práctica”, no dicta mandatos, ni establece las normas para ejercer la voluntad. Sino que, producto de la contemplación solo responde al placer y la complacencia. Es la potencia misma de la *pureza* o la *pureza* misma como potencia de un *sensus communis*, que debe evaluar lo particular. Aquí es donde el *juicio* concreta el paso de lo estético a lo político, en la evaluación que se hace de *las historias* desde la pluralidad de los sujetos, en tanto necesidades, cuerpos y mentes semejantes. A diferencia de *la historia* en su fin teleológico, el *juicio estético* sí se encarga del pasado, pero como el historiador homérico; como el juez (*histor*) que lo narra desde la contemplación para replegarlo y someterlo a los tiempos, a la comunidad de aquellos que están condenados a vivir juntos. Para Hannah Arendt el *juicio* tiene un sentido similar en función de la historia, en tanto la contrapone a su noción moderna como destino totalitarista. Así, vuelve a situar a los sujetos como responsables de su destino, como aquellos que pueden suscribir su futuro solo y en tanto sean capaces de reconquistar su pasado y presente como ciudadanos del mundo:

Si el juicio es nuestra facultad para ocuparnos del pasado, el historiador es el hombre que investiga, y quien, al narrar el pasado, lo somete a juicio. Si esto es así, recobramos nuestra dignidad humana, se la reconquistaremos a la pseudo-divinidad de la edad moderna llamada historia, sin por ello negar la importancia de la historia, pero retirándole el derecho a ser el juez último (Arendt, 2003, pp. 18-19).

Por su parte, Kant consideraba que asumir el presente para escribir la historia estaba cargado de un sentido político vinculado al placer de la contemplación común, como acto distante del espectador que interpreta. Kant consideraba que nunca se podía estar más acompañado que cuando se filosofaba solo y nunca más cerca de las cosas que cuando se estaba lejos. Así lo dejaba ver cuando decía que no tenía tiempo para viajar, ya que quería saber mucho de esos otros países que otros visitan. También, plasmó esta distancia productiva al respecto de la Revolución Francesa. Asunto que le impresionó desde la lejanía y nunca dejó de admirar y evaluar desde la posición de un espectador más, desde la posición de aquellos que, sin estar involucrados, la testificaban, como aquellos que Duchamp denominó *los testigos oculares*. Así lo planteaba el mismo Kant al respecto de aquellos que presenciaban como espectadores desinteresados los acontecimientos de la Revolución Francesa:

Este suceso [la Revolución] no se cifra en relevantes acciones o en alevosos crímenes ejecutados por los hombres, en virtud de los cuales se menoscaba lo que era grandioso y se magnifica cuanto era mezquino, haciendo desaparecer como por arte de magia los antiguos y esplendorosos edificios políticos para poner en su lugar otros surgidos cuál de las entrañas de la tierra. No, nada de eso. Se trata tan solo de esa manera de pensar por parte

de los espectadores que se delata públicamente en este juego de grandes revoluciones y muestra abiertamente su simpatía —tan general como desinteresada— por una de las partes en liza, pese al peligro que pueda reportarles tal toma de postura, demostrando así (por mor de la generalidad) un carácter del género humano en su conjunto, al tiempo que (a causa del desinterés) un carácter moral de la especie humana, cuanto menos en la disposición, que no sólo permite esperar el progreso hacia lo mejor, sino que ya lo entraña, por cuanto la capacidad de tal progreso basta por el momento (Kant, citado por Arendt, 2003, p. 88).

Por tanto, para el filósofo alemán al valor de la Revolución Francesa se depositaba en los espectadores, en aquellos que, sin estar comprometidos, sacaban el mayor beneficio en función del género humano, gracias a su facultad de juzgar. Para Kant, a diferencia de quienes actúan, de quienes representan un papel que por definición es parcial, el espectador, al no implicarse, puede reconocer lo que permanece oculto para el actor en los sucesos singulares que lo limitan y lo ciegan. Eso sí, el espectador comparte las exaltaciones y euforias del actor, las revive de forma pública. Por tanto, evalúa el acontecimiento para trascenderlo, en tanto, bajo su función como testigos distantes y desinteresados, detenta la potencia de nuevas iniciativas, de nuevas insistencias. La participación empática es fundamental, ya que, de otra forma, como lo indica Arendt: “el ‘significado’ del acontecimiento sería completamente diferente o, simplemente, inexistente” (Arendt, 2003, p. 90). De esta manera, para Kant, el sentido último de la Revolución Francesa se depositaba enteramente en los espectadores, en el juicio que realizaban bajo el interés supremo de la humanidad.

En suma, un acontecimiento específico, la historia particular de un pueblo, encuentra una relevancia primordial en los ojos de quienes observan. Estos son los que lo hacen extensivo a todo el planeta y abren la perspectiva de un tiempo indefinido. Pero, para esta tarea vital, los espectadores no pueden ser un reducto de egoísmos, pensamientos interesados o particulares, tienen que abrirse a la generalidad. En ese sentido, el espectador para Kant debe ser un ciudadano cosmopolita, perteneciente al mundo, con responsabilidades, deberes y derechos, suscrito, temporalmente, a un territorio. Pero, además, debe aspirar siempre a la ampliación de su propia mentalidad imaginando y compartiendo el espacio y el pensamiento del otro. Entre más extenso y general sea su pensamiento, mayor capacidad tendrá de dinamizarlo en distintos contextos y, por ende, más liberador será. De cierta forma, lo que debe aspirar todo ciudadano cosmopolita es a la construcción de un terreno alto, donde se puede tener la mejor perspectiva general para formar juicios y reflexionar sobre los asuntos humanos, a partir de la contemplación imparcial de los eventos, de “las historias” en su mayor grado de conjunto. Esto es lo que Kant denominó “modo de pensar extensivo”, una aspiración propia de su método crítico que, como pensamiento que debe evaluar prejuicios, tradiciones, doctrinas y conceptos recibidos, no

puede aprenderse ni ejecutarse al margen de su carácter público. Así, presenta el contraste que solo es posible gracias al pensamiento distinto de aquellos que no son uno mismo. Siguiendo a Kant, así lo plantea Arendt:

El pensamiento crítico únicamente puede realizarse cuando las perspectivas de los demás son receptivas al examen. De ahí que el pensamiento crítico, aunque siga siendo una ocupación solitaria, no se haya desvinculado de los “otros”. Prosigue su camino incluso en el aislamiento, pero mediante la fuerza de la imaginación hace presentes a los otros y se mueve así en un espacio potencialmente público, abierto a todas las partes; en otras palabras, adopta la postura del ciudadano cosmopolita kantiano. Pensar con una mentalidad amplia quiere decir que se entrena la propia imaginación para ir de visita (Arendt, 2003, p. 84).

De esa forma, el “modo de pensar extensivo” es elemental y copartícipe de la *Crítica del juicio* porque, solamente regidos por *imaginación* es posible para el sujeto: primero, representarse en la mente esos parajes que nunca ha podido ver con sus propios ojos; segundo, ponerse en lugar de cualquier otro, para así comparar los *juicios* potenciales, y tercero, derivado de las anteriores, reconocer las condiciones subjetivas y contingentes de su propio juicio, examinar sus limitaciones y dejar de lado su interés propio. De alguna forma, cuando Kant plantea, en el primer momento de la *Análisis de lo Bello*, que el “gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o descontento *sin interés alguno*” (Kant, 2001, p. 141), no está planteando un subjetivismo egoísta, ni un objetivismo doctrinal, sino la base de su “modo de pensar extensivo”. Es decir, una apuesta crítica en función de un “sentido comunitario” que constituye al ciudadano cosmopolita a partir del *juicio* del *otro*. Carecer de un interés propio no es entregarse al hedonismo narcisista, más bien, es entregarse, generosamente, a los *otros* en función de un pensamiento. Un pensamiento que, para construir libertad, debe, ante todo, ser público y un agente de construcción social.

También es cierto que, para Kant, el *genio* cumple una función necesaria sin la cual, no podría darse el acto de juzgar, a pesar de que, a la larga, esté siempre subordinado a él. Es preciso recordar que el *genio* acuña una originalidad ejemplar de un don natural, sigue el *ejemplo* de la naturaleza para su creación. Por ello, para Kant, siempre es un fenómeno raro, pero que, a su vez, condiciona su creación como exposición inimitable, igual que inimitable es la naturaleza. A pesar de que no es imitable, la obra del *genio* es necesariamente ejemplar –al igual que el mundo natural–, en tanto debe despertar el sentimiento de la propia originalidad en los demás, en los *otros* *genios* y en aquellos que lo siguen como espectadores. Para Kant, la originalidad que manifiesta la exposición del *genio*, en el uso libre que hace de sus facultades: “incita siempre a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno” (Kant, 2001, p. 270). En otras palabras, es el *genio* quien dispone las ideas estéticas en función de la facultad de la *imaginación*, que al regir el *juicio*

estético impide el acople de concepto alguno de forma definitiva en su exposición. De esta forma, el *genio* realiza una labor que “ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender” (Kant, 2001, p. 274), que consiste, bajo su facultad de exposición de *ideas estéticas*, en hacer universalmente comunicables una disposición subjetiva del espíritu, entendido este último como una suspensión que es un “principio vivificante del alma” (Kant, 2001, p. 270). En ese sentido, la creación del *genio* siempre es exposición y solo existe en tanto el *juicio* la constituya como su objeto. Se podría decir que, sin *genio* no habría nada que juzgar, pero al considerarse este como un médium, una *re-presentación* estética de lo natural en el ámbito público, no habría posibilidad de que existiera sin el acto que lo juzga.

Como indica Hannah Arendt, el ámbito público lo conforman los críticos y los espectadores en plural, que no pueden compartir la facultad del genio creador ni su originalidad. Pero que, como multitud, sí comparten la facultad de juzgar con todos aquellos otros que están co-implicados como espectadores. Ese plural de lo comunicable es lo que demarca el *sensus communis*. En un principio, Kant lo opone a un *sensus privatus*: a una pérdida de facultades lógicas, a la locura como tal. A la luz de nuestra psicología, es claro que Kant se refiere más a un tipo de afasia, a una incapacidad del individuo por expresarse y compartir en el mundo con los *otros*. Desde este punto de vista inaugural, por tanto, *sensus communis* no es un *sentido común* entendido como una opinión extendida sin fundamento y que no puede ser sometida a crítica. En cambio, es una potencia empática que produce colectividad por medio del arte. Así, opuesto a un sentido privado, *sensus communis* se enmarca en el “uso público de la razón”. Por esto, es de carácter crítico y antidogmático en tanto permite la confluencia del *genio* con el *juez*, de la escritura y la lectura.

Desde otra perspectiva, también se ha sugerido que el *sentido común* es una aceptación de las percepciones del organismo y una confluencia natural por medio del gusto, de un sentido que es siempre *privado*: *de gustibus non disputandum est*. Esta noción privada del gusto es realmente antigua, incluso antes del “sentido silencioso”, de Cicerón se entendía que discriminar entre una buena y mala obra de arte era algo que cualquiera podía hacer y que casi se ejercía de forma natural. Sin embargo, es claro que Kant subrayó la diferencia entre el placer interesado (agrado) y el placer estético en múltiples ocasiones, al tiempo que buscaba trascender la discriminación de los sentidos inmediatos (el olfato y el gusto), en función de los sentidos “objetivos” (tacto, vista, oído). Estos, a diferencia de los primeros pueden representar, volver hacer presentes esas sensaciones, al menos como descripción. Esa misma distinción opera en la noción de lo *retiniano* en Duchamp, quien, claramente, se refiere a un tipo de mirada reducida a una facultad intuitiva que nunca se re-esquematiza por medio de lo mental. Además, hay que recordar que Kant, aunque mantuvo en su glosa el concepto de “gusto” –quizás por atavismo–, encontró razones para que su tentativa “Crítica del gusto” deviniera en *Crítica del juicio*. Para Arendt, esa

cuestión es fundamental para resolver lo que se le presentaba como un verdadero enigma (en sus propias palabras), ya que, devenido en *juicio*, ahora sí la facultad de *la imaginación* puede entrar en acción para configurar un tiempo interno:

La solución a este enigma es la “imaginación”, la capacidad de hacer presente aquello que está ausente, que transforma los objetos de los sentidos “objetivos” en objetos “sentidos”, como si fueran objetos de un sentido interior. Ello sucede al reflexionar no sobre un objeto sino sobre su representación. No es la percepción directa del objeto sino su representación lo que suscita en nosotros agrado o desagrado. Kant la denominó “operación de la reflexión” (Arendt, 2003, p. 122).

La imaginación aleja a los objetos de la inmediata percepción sensible para que estos no puedan seguir afectando, de forma directa, a los sentidos externos; los convierte en objeto de los sentidos internos, que son los que juzgan aquello que ya no está presente. De esta forma, es la *imaginación*, por medio de su fuerza esquemática, la que conecta el carácter pasivo de *la intuición* con la acción activa del *entendimiento*. Y en ese sentido, es la que vuelve hacer presente en el mundo interior del sujeto lo que estaba ausente. En otras palabras, se da una subjetivación de lo percibido objetivamente, que, a la larga, siempre ha sido el interés superior de la *facultad* del *juicio*. Esto es lo que Kant va a denominar “operación de reflexión”: el proceso mediante el cual, *la imaginación*, al volver a hacer presente un fenómeno como representación, prepara al sujeto para que ahora se pueda reflexionar sobre él como juez. Así, *la imaginación* articula dos operaciones del *juicio*. La primera, anula la inmediatez de los sentidos, el efecto inmediato de los objetos que lleva los placeres privados, para disponer, en un segundo momento, una distancia necesaria que posibilite, a los espectadores como plural, la evaluación de los asuntos humanos desde “el placer desinteresado”.

De esta forma, el *juicio* supera el sentido privado o dogmático que se le ha querido imprimir como totalidad debido a su pasado de intuición “gustoso”. En dirección contraria, configura su *sensus communis*, en tanto pauta derivada del criterio de comunicabilidad que ahora rige en *el entendimiento*. Esa doble operación, por tanto, se configura legítimamente en el “uso público de la razón” y en el carácter multitudinario de los espectadores desinteresados, que siempre aspiran naturalmente a una sociabilidad. Como decía Kant, a nadie le interesaría lo bello en una isla desierta, ningún hombre adornaría su persona ni su casa ni buscaría flores si no fuera por “sentir una satisfacción en él mismo en comunidad con otros hombres” (Kant, 2001, p. 250). Hannah Arendt insiste en que, con toda intención, Kant utiliza el término latino para trascender la noción de “sentido común”. El *sensus communis* se presenta como una “capacidad mental añadida (en alemán: *Menschenverstand*) que nos capacita para integrarnos en una comunidad” (Arendt, 2003, p. 130), un auténtico atributo humano que lo distinguen de los animales y los dioses. Así, el *sensus communis* se traduce,

de forma más precisa, como un “sentido comunitario”, en tanto los hombres son determinados en su humanidad por la capacidad de comunicarse entre sí y de tener en cuenta el pensamiento del otro, para evadir los engaños y rebasar los límites propios. Kant expresa la concatenación del pensamiento de los otros con el “sentido comunitario” en el apartado cuarenta de su *Crítica del juicio*: “Del gusto como una especie de ‘sensus communis’”. Dos citas dan cuenta de ello:

por muy pequeños que sean la extensión y el grado adonde alcance el dote natural del hombre, muestra, sin embargo, un hombre amplio en el modo de pensar, cuando puede apartarse de las condiciones privadas subjetivas del juicio, dentro de las cuales tantos otros están como encerrados y reflexionan sobre su propio juicio desde un punto de vista universal (que no puede determinar más que poniéndose en el punto de vista de los demás) (Kant, 2001, p. 247).

La segunda afirma lo siguiente:

Por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido *que es común a todos*, es decir, de una facultad de juzgar que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio, *por decirlo así*, a la razón total humana y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio (Kant, 2001, p. 245).

Inscritos en la historia, los *sujetos* (en plural) son codependientes unos de otros, no solo para la vida en sociedad, sino para pensar, para usar libremente la pluma y evaluar su pasado y los acontecimientos del presente en función del futuro. También, es importante precisar que el sentido comunitario no tiene que ver con los acuerdos en función de la validez científica o de la verdad cognitiva. Más bien, se plantea como el criterio para dar validez a los juicios mismos, por lo que, está abierto a los demás y a los sentimientos que convergen en todos, en tanto, únicamente, se puede juzgar como parte de la comunidad y en función de la misma. En ese escenario es que el placer desinteresado por lo bello se transforma en una potencia de sociabilidad; así lo plantea Arendt: “Kant observa que lo bello nos enseña ‘a amar sin interés propio [*ohne Eigennutz*]’ Y la característica de este interés radica en que ‘interesa solo en sociedad’” (Arendt, 2003, p. 136).

Bajo ese principio de sociabilidad, el *sensus communis* se determina como una aspiración a lo común desde el desinterés por las causas propias y en el abandono del “Yo” en función del otro. Como lo indica Arendt, por medio del *gusto* es que se supera todo egoísmo, es posible considerar a los *otros* y ser considerados por ellos. Cuestión última que, sin lugar a dudas, revela el pensamiento político de Kant, que Arendt ubica, precisamente,

entre las líneas de su pensamiento crítico bajo una construcción intersubjetiva: “por consideración a los otros debemos superar nuestras especiales condiciones subjetivas. En otros términos, el elemento no subjetivo en los sentidos no objetivos es la intersubjetividad. (Para pensar se debe estar solo; para disfrutar de una comida, se necesita compañía)” (Arendt, 2003, p. 125). Así, para Hannah Arendt, a fin de cuentas, lo que supera la rígida dualidad entre subjetividad y objetividad es la intersubjetividad. Cuestión que, sin lugar a dudas, Kant trajo a la mesa como un manjar más. Allí siempre dispuso su pensamiento para que el resto pudiera degustarlo y compartirlo.

Para concluir, se puede afirmar que la intersubjetividad es el resultado del doble proceso que articula la *imaginación* entre el *gusto* y el *juicio*, claramente anclado a un *sensus communis*. Es la *imaginación* la que determina la exposición del *genio* como un lugar de encuentro entre espectadores que subvierten su ser en sociedad. Como se verá, a continuación, de la misma forma, en Duchamp encontramos un *valor exhibitivo* que retrotrae la suspensión crítica e indiferente de los *ready-mades* hacia los otros, en una condición pública que se dirige a los espectadores mediante gestos que siempre son de generosidad. Así, el placer y el sentido estético deviene en una potencia política.

Duchamp

El primer *ready-made* que Duchamp decidió colgar sobre la pared como si fuera una pintura fue *In advance for a broken arm* (1915). *La Rueda de bicicleta sobre el taburete* (1913) y el *Portabotellas* (1914) ya habían sido escogidos para ser observados, esa era la única función que ocupaban en su estudio en la Rue Saint-Hippolyte de París. Incluso el banco cumplía con el propósito de pedestal para la rueda de bicicleta, acercándola a un tipo de escultura y permitiéndole girar: dicen que a Duchamp le encantaba hacerla rotar. Nunca las escondió a quien lo visitara, pero, en aquel momento, no pensó en exhibirlas. La diferencia entre algo para observar y algo para exhibir puede ser sutil, pero también puede ser sustancial y objeto de múltiples especulaciones. Quizá sea una puerta de madera que oculta una estancia inaccesible, como en el relato corto de Balzac: *La obra maestra desconocida* (2007), donde Gillette es desnudada por Frenhofer en su estudio con la autorización de su amor Poussin y el pintor *profesional* Porbus, quienes afuera de la habitación les es vedado contemplar el desnudamiento. Duchamp pensó que él podría abrirle dos agujeros a ese tipo de puertas para incitar a la mirada sin romper la prohibición, pero lo concretó hasta casi alcanzar su muerte con *Dados*. En 1916 no había pensado en eso, pero, cuando en su habitación en New York, ya colgaba *In advance of a broken arm*, escribió a Suzanne para que las piezas que abandonó en París no se perdieran. En ese sentido, se podría pensar

que, hasta ese momento, se gestó en él una necesidad por compartir esos objetos escogidos que antes no tenía. Su relación con ellos se limitaba a un germen exclusivo para él y, por eso, los había dejado olvidados en otro continente a la hora de viajar a New York.

Imagen 3. Portabotellas (1914), Réplica hecha en 1964.



Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

Imagen 4. Rueda de bicicleta sobre un taburete (1913). Réplica hecha en 1964.



Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

Imagen 5. In Advance of the Broken Arm (1915). Réplica hecha en 1964.



Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

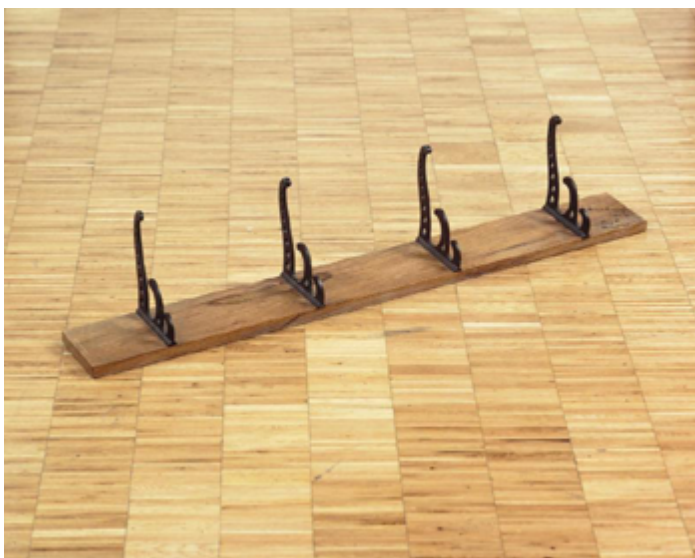
De cierta forma, seleccionar el objeto le llevó a identificarlos como objetos para ser observados. Sin embargo, fue hasta después de nombrarlos y firmarlos que los transformó en objetos para exhibir. Así, los *ready-mades* en realidad se constituyeron hasta que se les dotó de *una intencionalidad de exhibición*. *Intencionalidad* porque muchos nunca se expusieron o fueron indiferentes a la exhibición misma, al menos hasta que llegaron sus reproducciones. Por ejemplo: el *Portabotellas* y la *Rueda de bicicleta* nunca alcanzaron ese momento (Suzanne Duchamp los tiró a la basura una semana antes de recibir la carta que le enviaba Marcel para que no lo hiciera, después de convertir esa pala quitanieves en *In advance for the broken arm*). Otros dos *ready-mades*, probablemente sin precisar,

un *Perchero* y *Pliant...de voyage* pasaron desapercibidos en su primera y modesta exhibición en la Bourgeois Gallery¹⁰ en 1916, junto a un escritorio de recepción, un paraguero y otros objetos que no eran *ready-mades*. *Fuente* no llegó a ser exhibida en el Salón de los Independientes de 1917, para, inmediatamente, perderse en el estudio fotográfico de Alfred Stieglitz. El resto de *ready-mades*, en su gran mayoría, fueron entregados a manera de regalos privados: su exhibición se concretó como un tipo de ofrenda particular cuya fama los alcanzó y los multiplicó por medio de fotografías y reproducciones mucho después, en el albor de la posmodernidad. Por ello, más allá de una exhibición, queda manifiesta una *intencionalidad* dominada, paradójicamente, por una *no-exhibición* primera. Cuestión fundamental para la construcción de un tipo de enunciación imperturbable, sin interés, necesariamente comunicable y con una *finalidad sin una intención de un fin*.

Imagen 6. Pliant de voyage (1916). Réplica hecha en 1964.



Imagen 7. Trébuchet (1917). Réplica hecha en 1964.



Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

¹⁰ Exhibición denominada *Los cuatro mosqueteros*, compartida con Jean Crotti, Albert Gleizes y Jean Metzinger. Los *ready-mades* se exhibieron en el lobby, fuera del espacio supuesto para la exhibición.

En *Fuente*, el asunto de su no-exhibición como potencia discursiva es más que patente. Esta debía mostrarse en una exposición que debía exponerlo todo (*sin jurados ni precios*): el Salón de los independientes de 1917. Para *Fuente* el resultado de esta no-exhibición fue neurálgico. Lo cual, trajo como consecuencia su reaparición fantasmagórica en la revista *The Blind Man*, donde se reseñaban los eventos y debates vividos por el comité organizador en el Salón de los Independientes de 1917 y, además, se presentaba un texto en defensa de Richard Mutt. Allí, en esa reseña pública, pero distribuida entre pocos, inicia el crecimiento de un relato que reproducirá y convertirá la *no-exhibición* de *Fuente* en una exhibición múltiple. Por tanto, el discurso beligerante de *Fuente* se reduce a una coherencia contextual en el Salón de los Independientes y la polémica inmediata en *The Blind Man*. Al pasar el tiempo, las insistencias de sus reproducciones en otros contextos acercarán a *Fuente* al conjunto de los *ready-mades*, donde reinará y se constatará una *indiferencia* discursiva.

Imagen 8. The Richard Mutt Case. Cubierta y artículo de *The Blind Man* (1917)



Fuente: Minneapolis College of Art and Design Collection 2008. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

Por tanto, con la no-exhibición de los *ready-mades* se concretará un segundo momento en tanto el *aquí-ahora* de la obra de arte. Su germen espacio temporal es enlazado con divergentes tiempos de la lectura. El *aquí-ahora primero*, en calidad de *aura*, se marcha y deja un objeto no-exhibido que captura a sus espectadores como inscripciones potenciales. Lo cual, en suma, lleva a la potencia de la *no-exhibición* de los *ready-mades*

duchampianos a concretarse a partir de tres cualidades que le son propias: su reproductibilidad, su condición estructural como texto y la generosidad que los otorga como regalos. Walter Benjamin, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* (2010), analiza el valor exhibitivo en la obra de arte como un desplazamiento de lo cuantitativo a lo cualitativo en detrimento del valor *cultural*. Este, bajo el régimen del *aura*, de ese *aquí y ahora* de la existencia única de la obra de arte, se instaura como un valor único de autenticidad y uso original. Para Benjamin, la reproducción mecánica –ese principio de cantidad que se transforma en cualidad– emancipa, progresivamente, a las prácticas artísticas de lo ritual y les otorga una nueva fundamentación en la política. En tanto, la reproducción mecánica permite una difusión del pensamiento simbólico en las masas, fuera de las relaciones jerárquicas de poder institucional que instrumentaliza el discurso artístico bajo los conceptos de genio, eternidad y misterio.

Esa nueva *fundamentación política del arte* coincide con esa pretensión Duchampiana de *hacer obras que no sean “obras de arte”*. Más allá del valor de la autoridad –de una magia simpática otorgada por una forma excelsa o la *erudición* de una firma– instauran un segundo momento exhibitivo en el espectador. En ese sentido, el *yo-aquí-ahora* del espectador cuestiona el valor *aurático* del *aquí y ahora* original bajo su mirada crítica. A partir de esta, el arte renuncia a su condición incuestionable como objeto completo y perfecto, para redimensionarse como una articulación de signos incompletos que exigen al espectador una participación activa. Antonio Negri, casi setenta años después, bajo condiciones políticas y productivas muy distintas, lleva la reproductibilidad de las imágenes a confluir con el arte, como su fuerza para singularizar *lo absoluto* bajo la forma de un disfrute colectivo que se opone a la privatización del arte y su reducción al consumo subyugado por los mercados:

The singularity of the work of art is neither mediation nor interchangeability, but much rather reproducibility of the absolute. Painting, like music and poetry, reveals its universality under the form of enjoyment on the part of a multitude of individuals and of singular experiences. The market and private property overturn this essence of art. Re-appropriating art privately, reducing the work of art to a price, is to destroy art. Such closures are not acceptable: art is formally as open as a true and radical democracy. The reproducibility of the work of art is not vulgar, but constitutes an ethical experience - a break with the compact ensemble of the existential nullity of the market. Art is anti-market, inasmuch as it counterposes the multitude of singularities to unicity reduced to a price [La singularidad de la obra de arte no es ni meditación ni intercambio, sino reproductibilidad de lo absoluto. La pintura, como la música y la poesía, revela su universalidad bajo la forma de un disfrute en la multitud de experiencias singulares e individuales. El mercado y la propiedad privada invierten esta esencia del arte. Al reapropiarse de forma privada el arte, reducen sus obras a un precio que destruye el

arte. Tal clausura no es aceptable: el arte es formalmente tan abierto, veraz y radical como la democracia. La reproductibilidad de la obra de arte no es vulgar, sino que constituye una experiencia ética –una ruptura con el ensamblaje compacto de la existencia nula del mercado–. Arte es anti-mercado, en tanto le contrapone la multitud de sus singularidades a la unidad reducida de su precio] (Negri, 2014, pp. 31-32).

Negri, por tanto, ve en la reproductibilidad del arte una experiencia ética, susceptible a ser colectivizada sin perder la criticidad propia de las singularidades, sobre las cuales se responsabiliza cierto *valor exhibitivo*. En los *ready-mades* –inscritos en un contexto dominado por la experiencia última de lo nuevo– la no-exhibición y su renuncia a la originalidad, en favor de la emergencia como apariciones en suspensión, los desplaza al reino de la reproductibilidad mecánica, que los potencia como un discurso crítico de vigencia imperdurable. Resulta, entonces, una cuestión curiosa, ya que esos objetos *mecánicamente* producidos en masa, se afirman como singularidad para desaparecer y renacer en fotos y en reproducciones. Es decir, resurgen en su propia ausencia escribiendo su devenir en la historia, por medio del proceso de enunciación, que los atraviesa desde su producción en masa, hasta su reproductibilidad como singularidad: desde su germen hasta su exhibición. En ese sentido, confluyen con la idea de Negri de arte como anti-mercado, dada su condición de indiferencia que se transforma en generosidad.

Las reproducciones, las copias y los múltiples escritos que rodean los *ready-mades* – la pluralidad que les es propia a cada uno de estos dispositivos y por la cual, se manifiesta a sus observadores en diferentes tiempos– evidencian una enunciación también múltiple. Sin embargo, no es la enunciación propia de la producción en masa, sino un corte en ella y el consumo que la supone. La producción en masa repite el mismo objeto y mantiene siempre la coherencia del objeto reproducido como parte de ese conjunto de repeticiones que debe vender. En Duchamp, las reproducciones y sus copias siempre manifiestan una multiplicidad dada en cada una de sus singularidades, que bajo un valor exhibitivo propio, atraviesan los cuerpos de sus lectores para inscribirse en ellos. Así, si el modelo taylorista constituye un episodio más en *la historia* de los objetos de consumo. Cada *ready-made* y sus reproducciones cuenta su propia historia (*storie*) en el sobrevenir de los objetos desprendidos, escindidos de ella, pero no resemantizados, sino abiertos a una infinidad de significaciones (significancia), que mantienen siempre una vigencia y una constante renovación. Así, operan dos formas de reproductividad: una que opera sobre las singularidades produciendo más singularidad (es el caso de los *ready-mades*); otra que produce objetos masivos para su consumo, al tiempo que deja sin alterar, pretendidamente, esos otros objetos *auráticos, culturales e irrepitibles* que se cotizan al alza en la reificación que realiza el mercado del arte. Por tanto, escindidos y abiertos a sus espectadores bajo la singularidad de esa especie de

contrareproductibilidad, se puede considerar que los *ready-mades* son existentes, no como objetos computables y consumibles, sino como un tipo de tejido estructural opuesto a la idea de obra total, completa y eterna.

La literatura teórica es basta en ese sentido, José Luis Brea es uno de los autores que mejor ha planteado esta perspectiva que asume los *ready-mades* como textos (del latín *texere*: *tejido*). Textos que se esparcen en el tiempo y que alcanzan al lector gracias a esas inscripciones que les es permitido sumar y anudar como sus hilos.

El punto de partida de José Luis Brea para realizar este abordaje es la ilegibilidad propia de *À bruit secret* concretada en su libro: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. (1996). En este texto, Brea aborda un extraño análisis que Jacques Derrida emprende sobre un fragmento de escritura, aparentemente irrelevante, dejado a la deriva en su cuaderno por Nietzsche, y que dice “he olvidado mi paraguas”. Brea, a partir de Derrida, redimensiona el valor de la ilegibilidad al afirmar que la escritura, dado su potencial de operar en ausencia, es siempre una potencia de interpretación que se renueva bajo un secreto: el de una deriva ajena a cualquier autor que inscribe sus trazos ocultos entre sus pliegues, entre sus significantes.

Ese secreto, para Brea, es el que conecta a la escritura (centro neurálgico de la teoría del texto) con los *ready-mades*. Lo ejemplifica por medio de ese *meta-ready-made* que guarda un ruido secreto, un sentido silencioso representativo del proceso mismo de enunciación del resto de *ready-mades*: máquinas significantes que se pliegan sobre sí mismas, que renuncian a su objetualidad y autoría

Imagen 9. *À bruit secret* (1916). Réplica hecha en 1964



Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

para guardar un secreto. Ese secreto no es otra cosa más que la misma ilegibilidad del significante, perpetuándose en los límites de todas las interpretaciones posibles y de ninguna, lo que desborda en una circulación pública:

Lo que toda escritura nos entrega es, ineluctablemente, un “ruido secreto” –la huella de una hipotética “intención de significancia” que nunca nos sería dado descifrar. “Esa presencia de una “intención de significancia” no debe ser atribuida a un autor, no se refiere en realidad a lo que Duchamp quería decir o Nietzsche quería decir: sino al efecto que induce la inscripción de esas pequeñas máquinas –aforismo o ready-made- es un espacio de circulación pública. Allí puestas, nada limita el abismo de las interpretaciones posibles– ni aún la “intención” presuntamente originaria del autor (Brea, 1996, pp. 9-10).

Como sugiere Brea, esa circulación pública del arte es fundamental, es lo que aquí se ha definido, siguiendo a Benjamin, como su *valor exhibitivo*. Esa circulación es la que permite la condición estructural de los *ready-mades*, el tránsito que niega los significados y postulados, en favor de la enunciación. Por su parte, esa misma enunciación –que también es alegorizada en los procesos químicos y mecánicos de *La novia puesta al desnudo por sus solteros*– aún reconfigura a los *ready-mades* como máquinas que se ensamblan con otras máquinas, con otros tejidos, que sus interpretantes se encargan de brindar para habilitar *su fuerza de significancia*. El lector, también máquina de sentido que se acopla por la interpretación que realiza del texto, evidentemente, puede discriminar en él lo que quiera. Sin embargo, tendrá la condena de convertir esa discriminación en signo teatral de sí mismo: como Hamlet, su madre o su tío enfrente del circo itinerante. Así, la significancia, no solo actúa sobre los objetos en sus *abismos*, sino que marca el gozne que los retrotrae a la luz de sus interpretantes, para subvertirlos y reconstruirlos como productores de sentido bajo la exhibición: *El gas de alumbrado*. Se opera, por tanto, un desplazamiento *de la obra al texto* y, consecuentemente, del autor al lector, que conlleva a una función política del arte que Roland Barthes, en torno a la escritura recoge de la siguiente manera:

Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1987, p. 70).

Esta práctica, contrateológica y revolucionaria, añadirá Barthes, se encarna en una entrega generosa del sentido: del creador que hace desaparecer su identidad para negar la función pasiva del espectador como simple consumidor en masa. En suma, se reinstaura el

lector como un tipo de singularidad activa, quien, producto de la generosidad misma de los otros, se colectiviza en el nuevo espacio de las multitudes críticas ante los discursos hegemónicos y las estructuras de poder, amparadas bajo la rúbrica de las hermenéuticas capitalistas.

De cara al capitalismo, donde, como afirma Thomas Piketty, en su ya famoso libro *El capital en el siglo XXI* (2014), la distribución no equitativa de la riqueza está dominada por la acumulación de patrimonio y su perpetuación en herencias directas. La *teoría del texto*, formulada desde hace más de medio siglo, forma parte relevante de una transmutación territorial que hoy debe estar vigente. Es una oposición epistemológica, pero, también, una demanda ética. No es casual que paralela a ella, se haya visto emerger una serie de prácticas artísticas desinteresadas de la producción de objetos de culto y, más bien, interesadas en su desmaterialización. En concordancia con una visión de un arte biopolítico centrado en construir acciones y relaciones horizontales, simbólicas y prácticas, en las que, aquello privilegiado es una entrega de poder; una generosidad que pretende activar el rol del espectador, ya sea a través de prácticas participativas, colaborativas o simplemente, a través de ejercicios críticos que exigen la mirada¹¹. Estas formas de resistencia abjuran la concepción del arte como un objeto patrimonial, privado y completo, cuyo sentido se detenta al lado de los poderes fácticos. Así, se trasmite en herencias, como símbolos de las hegemónicas que soportan las jerarquías paternas, como parte de esa condición distributiva de los capitales que anuncia Piketty.

En suma, de la lectura crítica que supone *la teoría del texto* –en tanto producción crítica y epistemológica coincidente con un despertar de cierta conciencia de la singularidad e *inquietud de sí* al devenir multitud– es posible asociar el arte a una serie de acciones interesadas en la inclusión de poblaciones discriminadas o precarizadas, en la participación comunitaria, en la defensa de los derechos humanos y civiles, en la protección del ambiente. Es un despliegue hacia los *otros*, que no solo tiene que ver con la inmediatez de las relaciones construidas y sus logros eventuales, sino, una vez más, con el *valor exhibitivo* de esas acciones transformadas en *texto*, como discurso enunciado de la producción de esos mismos métodos, como modelos para ser mostrados y reproducidos. Singularidades que se colectivizan como un tipo de “idea-acontecimiento”, en palabras de Hannah Arendt (1996, p. 16), y que traducen ese poder de la significancia en una reflexión del sujeto sobre sí mismo, su propio cuerpo, sus acciones y el desarrollo de su vida en comunidad. Por lo tanto, una generosidad, que, siguiendo a los postulados propuestos por Michael Hardt y

¹¹ Múltiples publicaciones documentan este tipo de prácticas, por su carácter recopilatorio aquí se recomienda la lectura de: Purves. T. (2004), *What we want is free: Generosity and Exchange in Recent art*.

Antonio Negri en *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio* (2004) conduce a un reconocimiento de lo que se es, de las multitudes potenciales que se pueden construir y de la sociedad que se comparte globalmente.

Ahora bien, para volver a Duchamp, la generosidad inherente a los *ready-mades*, no se deduce de un conjunto de anécdotas, sino que es propio, precisamente, de su devenir como texto. En ese sentido, tal generosidad forma parte de su enunciación. Se podría decir que, está condicionada por cierta cualidad que rige todos los actos y procesos creativos, a partir de los cuales, se suscribe una ética, al darse una serie de ideas muy precisas sobre las que Marcel Duchamp regulará su producción artística. Por ejemplo, gracias a muchos de sus escritos y entrevistas, es patente que, para Duchamp, la creatividad fundamentaba el arte como un tipo de sustancia que solo podía existir si se compartía. Es decir, si se establecía una transferencia de *osmosis estética a través de la materia muerta* entre el artista y el espectador. Cuestión que dejó manifiesta en esa breve charla que tituló *El proceso creativo* (Duchamp, 2012), donde declara que el artista es un *médium* o intermediario, incapaz de expresar todas sus intenciones y, a su vez, de contener todo aquello que no tenía previsto de forma consciente. Pero que, de igual forma, fluye a través de su cuerpo por medio de un “coeficiente artístico” que sólo puede ser completado por el espectador, quien es el encargado de resolver esa operación aritmética, para así, situar la obra en el mundo, en la historia y en la escala de valores del arte:

El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de material inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética (Duchamp, 2012, p. 236).

Bajo esas ideas, era lógico esperar que Duchamp no encontrara, en la escena artística de la época, un interés por figurar. Incluso, sabemos que le disgustaba mucho el mercado del arte y todas las relaciones sociales que lo rodeaban. Vivió con modestia y vendió solo lo necesario y a precios menores, principalmente, a amigos. Al final de su vida autorizó un número limitado de reproducciones, pero mayormente vivió de las *Cajas Verdes y Blancas*, las cuales producía con lentitud. La mayoría de *ready-mades* nunca fueron vendidos¹² y muchos de ellos se concibieron como regalos (que después la historia se encargó de introducir al catálogo de sus *ready-mades*). Su *Gran Vidrio* pasó, directamente, a la colección de los Arensberg con todos sus tropiezos y quebraduras. Y *Dados: 1° la cascada. 2° el gas de alumbrado* —que en inglés se traduce como *Given*— fue encontrado hasta después de

¹² Fue hasta al final de su vida que logró obtener alguna remuneración al permitir un número limitado de reproducciones.

su muerte, en su estudio. De ahí, fue “dado en regalo” al Museo de Philadelphia. En ese sentido, parecería claro que, a Duchamp, le interesaba que, en su obra más significativa, la transmisión *osmótico-estética* no fuera afectada por ninguna transacción comercial. Todo su proceso creativo es, en sí mismo, algo “dado” a “Given”. Un regalo que va desde *La cascada* hasta *El gas de alumbrado*. En ese sentido, su generosidad no solo forma parte de sus anécdotas o sus comentarios, sino que también está inscrito en casi todas sus obras.

En suma, no se trata de los recuerdos melancólicos de sus amigos ni de las biografías dilucidantes, sino de la generosidad como significancia de estos gestos, centrada en ese traspaso manifiesto, sin costes, como parte de esa enunciación que las convertía en obsequios; en objetos entregados de forma *indiferente* de amistad y amor. En esencia, esa enunciación no es realmente diferente a las presentes en pensadores romanos como Lucrecio y Séneca, quienes daban su saber a sus interlocutorespreciados por medio de gestos desinteresados y llenos de amor. Esos afectos formaban parte de los versos mismos, lo cual dotó su pensamiento de un desinterés que se transforma en un tipo de pureza, esa que solo se entrega a los amigos. Al respecto de Duchamp y su generosidad, en su texto *El castillo de la pureza*, Octavio Paz menciona lo siguiente:

La relación de Duchamp con sus creaciones es indefinida y contradictoria: son suyas y son de aquellos que las contemplan. Por eso, las ha regalado con frecuencia: son instrumentos de liberación. En su abandono de la pintura no hay patetismo romántico ni orgullo de titán; hay sabiduría, loca sabiduría. No un saber de esto o aquello, no afirmación ni negación: vacío, saber de indiferencia. Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza (Paz, 1998, p. 102).

Para Octavio Paz, los abandonos de Duchamp son una entrega de sí, bajo un principio de la indiferencia generosa. Los *ready-mades* son dispositivos de liberación que se *resuelven* en el conjunto de su proceso de enunciación, acogidos por el principio de una *pureza de la indiferencia*. Este principio es similar al primer momento de la *Analítica de lo Bello*, que supone un juicio sin interés alguno. A partir de ahí, se encabalgan, claramente, sus similitudes dado el vínculo entre libertad y *la imaginación como facultad* que rige el *juicio*. Como práctica de una estética-política, esa *pureza de la indiferencia* se plantea de forma equivalente a lo que Negri (2014) define como una potencia (*potenza*): como un excedente, una capacidad creativa producto de un trabajo libre, que se colectiviza por esa misma libertad que detenta y que se conecta, necesariamente, con otros. Por eso mismo, lo único que puede hacer es producir más libertad, gracias a la suspensión del *juicio* que supone el arte.

We needed to go down the path of solidarity in the struggle for transformation, and thus to rediscover the collective dimensions of the production of liberty- and of the beautiful. We had to go beyond fear and oppose it with the active fever of fight back, of renewed militancy, to recover awareness of the collective dimensions of the history we were living. Within this framework, art and aesthetic redemption became real through the rediscovery of liberated collective labour. Our experience could only liberate itself anew through the multitude - it was only the multitude that consoled us and constructed the mass base necessary for the production of an excedence of being. Whereas solitude brings us fear, and fear takes away our liberty; and solitude imposes upon us despotism, and fear removes the possibility of producing excedence of being. Art can only live within a process of liberation. Art is, so to speak, always democratic - its productive mechanism is democratic, in the sense that it produces language, words, colours and sounds which pull together into communities, new communities. In order to escape the aesthetic illusion, we have to flee solitude: in order to construct art, we have to construct liberation in its collective figure [Necesitamos seguir el camino de la solidaridad en la lucha por la transformación, y así, redescubrir la dimensión colectiva de la producción de libertad y de lo bello. ... Nuestra experiencia solo puede liberarse de nuevo a través de la multitud –sólo la multitud pudo consolidarnos y construir la base popular necesaria para la producción de un excedente del ser–. Mientras la soledad nos trae miedo, y miedo nos quita nuestra libertad; una soledad impuesta por el despotismo, y el miedo erradica la posibilidad de producir un excedente del ser. Arte sólo puede vivir dentro del proceso de liberación. El arte, de alguna manera, es siempre democrático –su mecanismo productivo es democrático–, en el sentido que produce lenguaje, palabras, colores y sonidos los cuales ensamblan comunidades, nuevas comunidades. En función de escapar la ilusión estética, debemos huir de la soledad: en función de construir arte, nosotros tenemos que construir liberación bajo una figura colectiva] (Negri, 2014, pp. 50-51).

Es casi seguro que Negri no consideraba los *ready-mades* al reflexionar sobre esta potencia del arte y la belleza, aunque, de igual manera, enunciara estas ideas de forma generosa, en cartas dirigidas a sus amigos¹³. Lo que sí está claro, es que Negri inscribe su relato en la posmodernidad y, desde allí, al reubicar a los *ready-mades* en su exhibición emergen como un *clinamen* que se disocia de los relatos modernos y anti-modernos. Sobre los cuales, con un derroche de confianza, se les ha limitado a una cierta crítica formal e institucional de los objetos artísticos, sin alcanzar el orden mismo de su enunciación. Pero, a la larga,

¹³ Art & multitude reúne nueve cartas dirigidas a destinos amigos, la cita en cuestión se extrae de la quinta: Letter to Massino on Beauty. (Negri, 2014, pp. 44-52)

Imagen 10. Marcel Duchamp como Rose Sélavy (1920-1921)



Fuente: Philadelphia Museum of Art Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

al colectivizarlos en su singularidad como crítica, a través de la imaginación esquematiza. Así, se mantiene en suspensión el trabajo de las otras facultades del entendimiento y la razón. De la crítica como concepto general, al juicio como concepto particular, se configura una purga intelectual, coincidente, también, tanto en Kant como en Duchamp. De esta forma, la colectivización de esas singularidades es regida en términos kantianos por la facultad de la imaginación, la cual, en el valor exhibitivo, el uso público de la razón, se traduce en una pureza y liberación que van del genio al juicio, lo cual configura lo que Duchamp llamó el “coeficiente artístico”. Este trayecto del genio a los espectadores como plural —en una evaluación que se constituye como una aspiración a un sentido comunitario (*sensus communis*)— es la base fundamental para rescribir el pasado en función de un futuro donde sea posible vivir juntos y actuar en consecuencia por el bien común. Cuestión central en el pensamiento de Arendt.

como se ha demostrado aquí, es la enunciación que se concreta en su *no-exhibición* la que permite desprender de los *ready-mades* una potencia política que articula el campo de inscripción de lo político en el arte fuera de los significados e ideologías propias de las narrativas del racionalismo occidental. Así, los ancla con un conjunto de desarrollos del arte vinculado con una serie de movimientos contrahegemónicos ante el biopoder, basados en la generosidad y en la condición pública de la crítica. Un regalo *amoroso* entregado a nuestro arte contemporáneo por Rose Selavy, alias Marcel Duchamp.

Conclusión

Como se ha constatado en este último apartado, en los *ready-mades* la reproductibilidad, textualidad y, por último, la generosidad son tres cualidades de su intencionalidad de no-exhibición. Estas, transforman el aparente hermetismo e imperturbabilidad en una potencia productiva,

Como se abordó en los apartados previos, Thomas McEvilley y Thierry de Duve, aunque desde posiciones contrarias, se toparon con sendos problemas al relacionar el pensamiento de Kant y la obra visual de Duchamp. Sobre todo, al suscribir sus construcciones teóricas en la modernidad, uno buscando desprender a Duchamp de ella y otro emplazándolo plenamente y sin dudas. Pero, como se observó, estos problemas —derivados, en parte, de un sobrado interés de estos autores por algunas entrevistas que Duchamp concedía indiferentemente— tenían mucho más que ver con una confusión entre los desarrollos de una crítica formalista y trascendentalista estadounidense sobre el pensamiento kantiano, que su pensamiento como tal.

Hannah Arendt, quien no dedicó jamás una línea sobre Duchamp, es quien, gracias a la fuerza en ausencia de la escritura, permite resolver esa relación, ya que tanto Kant como Duchamp suscribieron su pensamiento político entre las líneas de sus obras, fuera del marco positivista del modernismo. Ninguno manifestó un fervor ni una pretensión política en ellas. Es como si el rol de genio o médium que profesaban para el acto creativo regulara, también, sus pensamientos y, por debajo de sus nombres y cuerpos, se manifestara una subversión latente que los une y los hace emerger junto en el marco del pensamiento posmoderno.

Epílogo

Hay una fotografía de Jeff Wall que impacta a sus espectadores, profundamente, en dos momentos. El impacto inicial no es algo extraño, como todas sus fotos, su luz golpea de frente a quienes se posen enfrente. Pero, esta foto, en particular, posterior al impacto inicial de la luz, contiene la fuerza de cierta presencia oculta que no se revela al principio. Esta imagen retrata el descansillo de una planta baja en un edificio lúgubre, a la derecha se aprecia a una adolescente descendiendo las escaleras, al centro de la composición un pequeño lavatorio circular y a la izquierda, fugándose al fondo de la representación, un pasillo con una luz tenue que pareciera funciona a gas.

La fotografía se titula Odradek Táborská 8, Prague, 18 July 1994. Hace referencia, directamente, a un personaje de un breve relato que Franz Kafka escribió entre 1914 y 1917: “Preocupaciones de un padre de familia”. Se transcribe el cuento de forma completa, ya que no tiene una sola letra de desperdicio:

Imagen 11. Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994 (1994)



Fuente: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt y Main, Alemania.
Jeff Wall.

Algunos dicen que la palabra “odradek” precede del esloveno, y sobre esta base tratan de establecer su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán, con alguna influencia del esloveno. Pero, la incertidumbre de ambos supuestos despierta la sospecha de que ninguno de los dos sea correcto, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra.

Como es lógico, nadie se preocuparía por semejante investigación si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek. A primera vista, tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, de los tipos y colores más diversos, anudados o apelmazados entre sí. Pero no es únicamente un carrete de hilo, pues de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro, en ángulo recto. Con ayuda de este último, por un lado, y con una especie de prolongación que tiene uno de los radios, por el otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.

Uno siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás, una figura más razonable y que ahora está rota. Pero este no parece ser el caso; al menos, no encuentro ningún indicio de ello; en ninguna parte se ven huellas de añadidos o de puntas de rotura que pudieran darnos una pista en ese sentido; aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí. Y no es posible dar más detalles, porque Odradek es muy movido y no se deja atrapar.

Habita alternativamente bajo la techumbre, en escalera, en los pasillos y en el zaguán. A veces no se deja ver durante varios meses, como si se hubiese ido a otras casas, pero siempre vuelve a la nuestra. A veces, cuando uno sale por la puerta y lo descubre arrimado a la baranda, al pie de la escalera, entran ganas de hablar con él. No se le hacen preguntas difíciles, desde luego, porque, como es tan pequeño, uno lo trata como si fuera un niño.

— ¿Cómo te llamas? —le pregunto.

— Odradek —me contesta.

— ¿Y dónde vives?

—Domicilio indeterminado —dice y se ríe.

Es una risa como la que se podría producir si no se tuvieran pulmones. Suena como el crujido de hojas secas, y con ella suele concluir la conversación. A veces ni siquiera contesta y permanece tan callado como la madera de la que parece hecho.

En vano me pregunto qué será de él. ¿Acaso puede morir? Todo lo que muere debe haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que lo ha desgastado. Y este no es el caso de Odradek. ¿Acaso rodará algún día por la escalera, arrastrando unos hilos ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? No parece que haga mal a nadie; pero casi me resulta dolorosa la idea de que me pueda sobrevivir (Kafka, s.f.).

Tras la lectura del cuento, al volver a la fotografía de Jeff Wall, es fácil reconocer de inmediato a Odradek, el cual, normalmente, pasa inadvertido a primera vista. Se encuentra debajo de la escalera, susurrando muy quedito, casi como *À bruit secret*. Signo lingüístico, quizás de origen esloveno, “Odradek” se personaliza en la mirada del padre. Es él quien le da vida, quien lo separa del continuo de basurilla y pelusa similar que nunca realmente se distingue, a menos que algún genio como Kafka lo indique.

Las fechas siempre son casuales entre los hombres que no se conocen, pero es curioso que, en el mismo periodo que Kafka pensaba en Odradek, Duchamp concebía sus *ready-mades*. Jeff Wall es enfático en hacer ver este encuentro fortuito. En la escena *Dados*, se puede ver la *Cascada* al centro y el *Gas de alumbrado* al fondo, “Los hijos y los hijos de mis hijos” son una adolescente, una mariée que desciende las escaleras. Odradek, *ready-made* también, escondido e indiferente en un rincón sucio, dirige todo el espectáculo con la nueva identidad que, como diferencia, se le ha otorgado.

Es curioso notar, para concluir, que algunas obras Duchamp pensó firmarlas con el mote de “Marcel Duchamp hijo”, como si las preocupaciones de un padre de familia también lo agobiaran: la muerte, la contingencia y la insignificancia de la vida —el hecho de que un carrito de hilo nos sobreviva— sin lugar a dudas atormentan a todos y, por ratos, también, incluso al imperturbable Duchamp. Sin embargo, Teeny contaba que al encontrar a Duchamp muerto en el baño lo vio tan placido como siempre lo había visto en vida. A la larga, Duchamp resolvió el problema: dejó los patrimonios y las herencias de lado (esas que verdaderamente movilizan el capital) y se entregó, generosamente, a todos con su indiferencia hasta su muerte. Esa misma muerte apresuró a Kant a escribir la *Crítica del juicio* al final de su vida. Así como dejó en suspenso, en la máquina de escribir de Hannah Arendt, la tercera parte de *La vida del espíritu*. Sobre esa suspensión aquí se ha escrito el nombre de “Marcel Duchamp hijo”.

Referencias

- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.
- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós.
- Balzac, H. (2007). *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.
- Brea, J. (1996). *Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.

- de Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Massachusetts: The MIT Press.
- Deleuze, G. (2008). *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.
- Duchamp, M. (2012). *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (2011). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Kafka, F. (s.f.). *Las preocupaciones de un padre de familia*. Recuperado de: <http://ciudadseva.com/texto/las-preocupaciones-de-un-padre-de-familia/>
- Kant, I. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1994). *Filosofía de la Historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2001). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- McEvelley, T. (1999). *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press.
- Negri, A. (2014). *Art & Multitude*. Cambridge: Polity Press.
- Paz, O. (1998). *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial
- Piketty, T. (2014). *El capital en el siglo XXI*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Purves, T. (2004). *What We Want Is Free: Generosity And Exchange In Recent Art*. New York: State University of New York Press.