

DUCHAMP Y LA *DEFORTIFICACIÓN DEL ARTE*¹: ARTE Y ESTRATEGIAS ESTÉTICAS DEL EXTREMO

Pedro Salinas²

RESUMEN

Desde la perspectiva de autores como Michaud, Kuspit o Clair, se dispone a Marcel Duchamp como el 'genio enigmático y malicioso' que hizo del *ready made* su herramienta de ruptura violenta y cínica con el Gran Arte. Se propone revisar la pertinencia de dicha afiliación programática nihilista en Duchamp desde un breve repaso a ciertos hitos de la transgresión y la abyección bajo el concepto de Defortificación del arte, entendido como la estrategia tendiente a tornar permeables los límites identitarios de un arte que pone en escena su propio abandono.

Palabras Claves: Transgresión – Ready Made – Defortificación del Arte

ABSTRACT

From the authors' perspective as Michaud, Kuspit or Clair, Marcel Duchamp emerges as the 'enigmatic genius' that did of the ready made his tool of violent and cynical break with the Great Art. It proposes to check the relevancy of the above mentioned grammatical nihilist affiliation in Duchamp from a brief revision to certain milestones of the transgressive art and the abjectness under Defortification's of the art concept, understood as the strategy tending to turn permeable the identity limits of one kind of art that puts in scene his own failure.

Key words: Transgression - Ready Made - Defortification of the Art

1 Trabajo realizado durante el Seminario 'La exención: estéticas del extremo' impartido por el Dr. Rodrigo Zúñiga, el año 2011, como parte del Programa Doctoral en Filosofía, Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Agradezco a la psicóloga Francisca Basáez por sus valiosas sugerencias y observaciones que tuvieron lugar durante la realización del escrito.

2 El autor es candidato a Doctor en Filosofía, Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile por medio de una beca doctoral del Proyecto MECESUP UCH/0705. Correspondencia: pjsalinas@ug.uchile.cl

“Ellas no pueden tocar nuestros ojos, no más que nuestras manos. Si esto ocurre, es porque no hay idea en estas cosas, no hay forma en ellas, no hay forma separada para representar lo hirsuto y lo sucio”

(Platón, Parménides, 130 d).

Introducción

La fotografía de un hombre con la cubierta de sus propias excretas. Un vestido confeccionado con varias decenas de cortes de carne fresca. Un crucifijo sumergido en un depósito transparente lleno de orinas. Una mujer mutilándose cuidadosamente el lóbulo de la oreja con una hoja de afeitar (para continuar con sus brazos, pies y manos). Otra mujer vestida de blanco que quita una a una las espinas de una rosa, para colocarlas luego en un pañuelo con encajes con el que clavará sus antebrazos y entrepierna hasta sangrar. Una violación simulada, genitales mutilados, gritos y sangre copiosa como parte un ‘ritual catártico’ llevado a cabo con extremo realismo. Diecisiete ganchos colocados directamente sobre el torso y espalda de un hombre suspendido en el aire por horas. Una cama deshecha rodeada de los despojos, huellas y trazas corporales de treinta días de su ocupante: botellas de vodka vacías, sangre menstrual y jeringas, mezcladas con semen de algún amante, cajetillas de cigarrillos vacías y algunos pares de medias usadas. Más excretas humanas fundidas en bronce expuestas en parques de Londres. Una pistola cargada y un hombre que, a una distancia de cinco metros, recibe disparos en sus piernas y brazos, voluntariamente. Un urinario blanco firmado por *R.Mutt* rechazado de la ‘Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York’ en 1917.

¿Qué tienen en común los elementos descritos, sin mayor filiación aparente más que el efecto de repulsión o abyección que puedan despertar? ¿Estamos hablando de conductas propias de personas con un desorden *borderline* o fronterizo de personalidad? ¿Expresiones exhibitivas de algún tipo de trastorno histérico de tipo regresivo? ¿O simplemente expresiones espontáneas de personas con cierto regusto por lo abyecto? ¿Pensaría usted o una persona cualquiera con algún tipo de formación regular bajo el paradigma de las ‘Bellas Artes’ que estamos hablando de formas de arte? ¿Qué relación guarda Duchamp y su *Fontaine* con estas estrategias estéticas extremas que irrumpieron con fuerza en el arte contemporáneo de la década de los ochenta?

Seguramente, aún hoy, a muchas personas les resultaría imposible concebir como estilo artístico o categoría estética un arte que trabaja con el resto, el residuo orgánico, la descomposición, el *detritus*, la violencia o lo *Immundo* (parafraseando el ensayo de Jean Clair, 2007), por ser manifestaciones percibidas como abiertamente demenciales, repulsivas o (in)directamente lacerantes para un espectador o espectadora. Sin embargo, sucede. David Nebreda, Andrés Serrano, Mike Kelley, Jana Sterback, Tracy Emin, Gina Pane, Stelarc, Franz West, Annie Sprinkle y Chris

Burden andan libres por la calle. No están internados/as en ningún tipo de centro de reclusión carcelaria o mental —aun cuando alguno/a ha estado de paso— e incluso más: carne, sangre, orina, heces, semen, y todo tipo de excrecencias y exudaciones, junto con jeringas, botellas vacías, cigarrillos y cuerpos desgarrados han sido expuestos en libros, museos, bienales y galerías, pese al *shock postraumático* descrito por más del algún espectador o espectadora (Cashell, 2009). Una experiencia quizás cercana a la *abyección* que nos describe Julia Kristeva (2004):

“Cuando me encuentro invadida por la abyección, esta torsión hecha de afectos y de pensamientos, como yo los denomino, no tiene, en realidad, objeto definible. Lo abyecto, no es un ob-jeto en frente de mí que veo o imagino... Lo abyecto no es mi correlato, que al ofrecerme su apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto lo abyecto no tiene más que una sola cualidad, la de oponerse al yo... [L]o abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.” (Kristeva 2004, p.8)

Pese a este *shock* —o en virtud del mismo— el ‘poder de la abyección’ ha suscitado el interés de teóricos/as, académicos/as, estudiantes y agentes de arte dando lugar a seminarios, publicaciones y congresos que buscan reflexionar sobre la validez artística de estas *acciones* de arte y sus propuestas, cuya habilidad para permear las barreras institucionales del arte parece estar sostenida, paradójicamente, en la negación de ciertos cánones institucionales del arte mismo, así como en el prestigio otorgado por la *transgresión del consenso social* y *el tabú*.

Y es que si alguien se siente tentado/a a responder categóricamente con un “no” a la pregunta por si ‘aquello’ —este denominado *arte de la transgresión*— es Arte, junto con clausurar de golpe toda reflexión sobre expresiones que han perturbado fuertemente ciertas categorías estéticas y nociones teóricas arraigadas en el ideario artístico colectivo del siglo veinte, se arriesga a ser sindicado/a como portador/a de la obsolescencia, o peor aún, del conservadurismo. ¿Cómo, por qué y por quiénes estas expresiones lograron (y aún logran) erigirse bajo el *alibi* del arte pese a todo el grado de repulsión que pueden generar? ¿Qué aspectos cautelan su rendimiento en la *cadena de efectividades* del arte? ¿Cómo es que la fascinación por lo abyecto y lo repulsivo lograron concitar el poder suficiente como para conformarse en una categoría estética (o antiestética) definida?

Al respecto, Rodrigo Zúñiga nos presenta una propuesta sugerente de cómo una cierta facción del arte contemporáneo —caracterizada por lo extremo de sus recursos— se ha constelado en torno al *proceso desublimatorio* del arte y la cultura occidental. Eventualmente, nos señala el autor, ‘cualquier cosa’ puede ser exhibida como obra de arte si ésta es dispuesta en escena merced de un *artista soberano / padre del goce* capaz de *cautelar* la potestad de su transgresión. Dicho de otro modo, hoy en día ‘cualquier cosa’ parece tener suficiente potencial de exhibición y efectividad de obra en tanto resguarde la eficacia de sus estrategias, aun las más extremas, “*en el nombre del arte*”.

Sin embargo, junto con el advenimiento de un arte *depotenciado*, un arte agónico que pervive en un lugar intermedio entre la vida y la muerte —una especie de *arte vampírico* o *arte zombie*, por citar dos de los recursos estético-cinematográficos de moda (cfr. Wilson, 2010) —, Zúñiga advierte la paradójica emergencia de la figura de un artista *padre del goce* provisto de cierta inmunidad que, en el plano simbólico, le otorga dicha *potestad soberana* garante de ciertas atribuciones, exenciones y privilegios, las que le permiten un singular ejercicio de *demarcación*. Una *inmunidad* particularmente *enunciatoria*, a nuestro parecer.

En tal sentido, la reflexión de Rodrigo Zúñiga sobre un arte propiciado bajo la eficacia de una *estética en los límites del arte*, una *estética del extremo*, nos permite articular desde la figura del ‘artista’ y de la experiencia estética una posible hermenéutica de la agonía hegeliana del arte al poner en consideración la posibilidad de haber alcanzado un horizonte *post-histórico* o el momento *post-artístico o post-post* del arte y la cultura suscrito desde sus regionalidades por Vattimo (1985, 2007), Danto (1999) o Michaud (2007), respectivamente.

De este modo, el proceso desublimatorio del arte, como telón de fondo de la propuesta de Zúñiga, es un elemento más dentro de un *complejo desublimatorio* de la cultura occidental en torno al cual gravitan propuestas tales como el *agotamiento del signo* (Sergio Rojas, 2004), la *crisis de la metafísica* y los *grandes metarrelatos* (cfr. Lyotard, 1979, 1987), el *ocaso de Occidente* (cfr. Spengler, 1918, 2007), la *modernidad líquida* (cfr. Bauman, 2001), el *arte en estado gaseoso* (cfr. Michaud, 2007) o el *retorno de lo real traumático* lacaniano por sobre el orden simbólico (cfr. Foster, 2001). Por lo tanto, consideremos entonces a este *complejo desublimatorio de la cultura occidental* como una perturbación en el trayecto de la modernidad que ha atestiguado, como lo piensa Sergio Rojas, “una alteración de las identidades, jerarquías, roles y representaciones con las que Occidente se ha pensado y valorado a sí mismo”. Ello viene a ser, en definitiva, un cuestionamiento crítico y radical de la *escala humanista* de comprensión del mundo.

Anticipemos algunas interrogantes: si estamos ante un arte agónico, en el horizonte post-histórico/post-artístico, ¿quién ha investido al artista del rango de embajador plenipotenciario del arte? ¿Quién lo ha provisto de carta blanca para hacer y deshacer en su nombre? ¿Hemos estado acaso copresenciando el ocaso y la pérdida de eficacia de un arte que conformó un eje axiomático fundamental del programa ideológico de la modernidad? ¿No ha sido, precisamente, la transgresión misma una piedra angular de tal programa desde sus comienzos?

A partir de esta problemática, podríamos ficcionar que la respuesta a la primera interrogante apunta a una presunta muerte del arte por mano del *artista soberano* mismo, falso senescal del arte, quien ha intentado por diversos subterfugios ocultar el cadáver y hacernos creer que éste permanece simulacralmente vivo, aun cuando agónico. Un segundo supuesto, es que el/la artista ha hecho del arte su prisionero y que lo oculta en algún lugar del tiempo para justificar la generalización de los discursos del agotamiento del arte y sus continuos recuperos a manos del artista

de una “vanguardia que retorna del futuro” (Cfr.Foster, 2001, p.7) mas solo como forma de asir para sí el *prestigio de la transgresión*. Finalmente, queda pensar que el arte, hastiado y extenuado frente a la lucha con la belleza viral de la publicidad y la masa mediática, armó maletas y se volatilizó en éter estético, dándole crédito al relato de un *arte en estado gaseoso* de Michaud (op.cit) o a la *estetización del mundo* de Baudrillard (1997).

Surge, sin embargo, una cuarta opción y esta es que el arte no ha muerto, sino que una vez hecho prisionero, ha logrado escapar. Empero, en su intento de supervivencia hubo de tornarse invisible e indiferenciado por medio de un mecanismo de *defortificación o la retrofortificación* de su constitución identitaria/inmunitaria. ¿El resultado? Un arte que se disuelve, se diluye y se dispersa entre las cosas mismas y los objetos del mundo. Se trataría entonces de un arte que sobrevive, pero anónimo, desustanciado y descorporalizado, esperando el momento oportuno para reclamar su lugar ante *la traición del artista soberano / padre del goce*.

La transgresión, su prestigio y su función

“Que lo feo pueda gustar parece un contrasentido, como si el enfermo o la maldad suscitaran placer. Sin embargo es posible, ya sea en un modo sano o en un modo enfermo. En modo sano, cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de una obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. Entonces, no es lo feo aquello que determina nuestro placer, sino lo bello que supera su negación [...]. En modo patológico, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir la belleza auténtica pero simple y quiere, además, disfrutar en el arte lo picante de la frivolidad y de la corrupción. Una época así, ama los sentimientos mixtos, que manifiestan una contradicción con el contenido. Para excitar los nervios obtusos se combinan lo inaudito, lo disparatado y lo repugnante en grado extremo...” (Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 1853)

Nos hemos propuesto indagar someramente en el ‘cómo’ y el ‘por qué’ de un arte que, al parecer, logra paradójicamente su eficacia bajo la utilización de estrategias estéticas extremas tales como la permanente cita al cuerpo orgánico, sus excrecencias y exudaciones. Adelantemos entonces una definición de ‘este tipo de arte’, que Cashell (2006) etiqueta bajo el denominador genérico de *Transgressive Art*. Para este autor, más que un género estético, este arte comporta esencialmente una “práctica de oposición globalizante con una infinidad de subgéneros y asumiendo una multiplicidad de expresiones que perpetrarían la violación del consenso social y el tabú” (Cashell 2006, p.9) —aquello que en una economía de prohibiciones, según Bataille, demarca y protege la estructura del campo socio-simbólico—, donde tanto el nihilismo activo de Nietzsche y el espíritu de la economía libidinal del propio Bataille han jugado un rol relevante. Ambos pensadores, junto con Freud,

conformarían lo que Cashell denomina la *Dark troika*, inspiradores principales de las expresiones de este arte *extremo*. Este arte de la transgresión podría entenderse, entonces, como correlato de un consenso social necesariamente ultrajable, donde forzar los límites es un *elemento* ineludible de todo arte:

“El auténtico arte: todas las artes, y no sólo las artes plásticas, lleva dentro de sí como elemento constitutivo el signo de la transgresión, el cuestionamiento de cualquier pretendido límite de la expresión o la representación sensible y, en consecuencia, también del orden social y político.” (Jiménez, 2012)

Dos serán entonces las ideas fuerza a tener en cuenta frente a esta necesidad cardinal de transgresión: cierta tensión y confrontación obligada que habitaría todo orden, y/o cierta función catártica que, al parecer, subyace en la abyección. Lo que sigue son, entonces, dichas conjeturas y las preguntas que a partir de ellas se instalan.

‘Les Maîtres du Désordre’: El desorden y la ‘funcional’ disposición antropológica de la transgresión

En el blog de José Jiménez³, filósofo y antropólogo español que visitó nuestro país el año 2012, figura una entrada referida a cierta muestra del Museo *Quai Branly* de París denominada ‘*Los maestros del desorden*’. Allí se describe cómo la exposición es articulada sobre tres grandes secciones con un fuerte énfasis relacional entre arte y antropología. Secuencialmente, la exposición nos presenta *el desorden del mundo, el control del desorden y la catarsis*.

Según advierte Jiménez (2012), entre los antiguos artilugios ceremoniales, los dispositivos simbólicos de poder (antiguamente llamados fetiches) —pasando por la esculturas egipcias, hindúes o de *Dyonisio*, a la pintura del Bosco y Picasso expuestas conjuntamente con Paul McCarthy y Mike Kelley— figura una obra con subtexto del artista francés Ben Vautier (1991): “*no hay arte sin desorden*”. Tal sentencia —tópico central de la exposición— guarda una premisa que a Jiménez, dada su formación antropológica, le resulta del todo fascinante:

“En todas las culturas humanas, el orden de la vida, la organización social y la relación con la naturaleza, se confronta inevitablemente con la ambivalencia, con la negación. De ahí la necesidad de establecer vías de control o dominio del desorden, que habitualmente se establecen a través de figuras simbólicas, dioses o espíritus ambivalentes, que permiten la comunicación entre esos dos planos de la experiencia. A la vez, ese proceso lleva a la existencia de especialistas en la intercesión, mediadores a través de los cuales las comunidades humanas intentan propiciar ese control o dominio del desorden. Son especialistas del desdoblamiento: sacerdotes poseídos, iluminados, chamanes, que además

³Jiménez, José. (17 de Junio 2012). *Desorden y Transgresión*. Recuperado el 28 de Diciembre del 2012 de <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com/>

habitualmente conducen los ritos y ceremonias a través de los cuales los seres humanos tratan de alcanzar o restaurar el equilibrio entre ambos planos de la experiencia” (Jiménez, 2012)

Jiménez, contrario a lo que se pudiera anticipar, no comparte con el comisario de la exposición (Jean de Loisy) la posibilidad de la ‘*iniciación chamánica*’ como concepto relacional o eje simbólico de la exposición, por cuanto la identificación del artista con un posible rol sacerdotal, “un *sacerdos al servicio del sacer*” como lo signa Jean Clair (2007) —al que la sociedad actual encomendaría a través de ejercicios y propuestas de transgresión poner en cuestión el orden establecido— en ningún caso se podría equiparar a prácticas ceremoniales en las que el/la artista parece confinado/a a una contrafigura del chamán o el *sacerdos*. De ser así, esto implicaría para Jiménez la consecuente subordinación del arte a la religión y con ello subsumir, nuevamente, el arte en el ámbito de lo *sacro*.

Sin embargo, podríamos admitir que una posible ‘*estética de la transgresión*’ encontraría la validación de su praxis del exceso en la idea de lo sacro ‘*numinoso*’, como lo entendía Rudolf Otto (*Das Heilige*), aludiendo a una expresión que busca contener en sí la vía dialéctica para la imposibilidad de reunir lo divino, separando lo sagrado, lo santo, lo sacrosanto, lo luminoso, de lo profano, lo impuro, lo abominable y lo oscuro. *Sacer*, en este sentido, sería lo que manifiesta dicha imposibilidad en un todo unificado, ser u objeto, donde se mezcla “la veneración y el horror, el disgusto y la santificación, lo *holy* y lo *unclean*” (Clair, 2007, p.43).

Pero para Jiménez esta tesis no es factible esencialmente porque la *especificidad* del arte es otra, por cuanto el arte *es “constitutivamente transgresión, transgresión siempre abierta, más allá de la estructura fija de los rituales y ceremonias”* (Jiménez, 2012).

Ahora bien, si dispusiéramos el arte contemporáneo en una matriz histórica más extensa de análisis, como nos propone Yves Michaud, situándolo en la “historia de las producciones humanas en general” (Michaud, 2007, p. 19) y recibiendo los aportes para ello de la arqueología o la antropología, nos percataríamos de la extrema diversidad de las prácticas, producciones, ornamentaciones, rituales, así como del diverso uso del arte en el transcurso de la historia humana. En este escenario, el arte contemporáneo podría resultar “como mucho menos sorprendente y hasta más trivial de lo que tanto sus detractores como sus partidarios creen”(op.cit). Y luego agrega:

“En efecto, frente a la diversidad de civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo, se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos y procedimientos pirotécnicos teatrales o religiosos y hasta el arte de los arreglos florales. Es muy probable que por esta vía se llegue a una relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras aunque permitan reconstruir tales conductas”(Michaud 2007, p. 20)

Arte, Catarsis, función social y *Consensus*

Cuando el artista expone su patogénesis o exhibe directamente sus traumas neuróticos sin restricción moral o censura autocrítica alguna o cuando los artistas desatan la energía libidinal con toda su violencia instintiva —como en el caso del despliegue orgiástico del ‘Accionismo Vienés’ o la performática *para-suicida* de Marina Abramovic, Bob Flanagan o Franco B—, se nos ha propuesto considerar dichas expresiones como la violación del tabú socio-concensuado en el sentido como lo planteaba Bataille, sin embargo ¿es posible concebir que, al mismo tiempo —como señala Chris Jenks— estemos ante una “*práctica social saludable y regulativa*” o algún tipo de función reparadora *postraumática–postholocausto*?

Hasta donde sabemos de la indagación clínica del trauma, la idea de ‘revivir’ la experiencia del shock, origen de la herida psíquica, se encuentra validada por algunas de las técnicas cognitivas psicoterapéuticas del *trastorno por estrés postraumático*, en las cuales el énfasis de la intervención apunta a la dotación de un sentido funcionalmente organizado de la experiencia traumática mediante el intento de articular una narrativa re-significada de la situación.

Bajo una posible *perspectiva funcional de la transgresión* se nos propone pensar la permeación temporal de los límites como un mecanismo de regulación que reemplaza la experiencia encarnada por un *experiencia indirecta, segura y vicaria* del trauma. Una suerte de ‘praxis de la abyección’, resguardada, regulativa y normativizante:

“Las prácticas culturales de la transgresión, permiten al público tener acceso a la neurosis indirectamente y, por la experiencia indirecta de la violación, verse psicológicamente fortalecidos por dicho proceso” (Nitsch en Cashell 2009, p.3).

Desde esta perspectiva, el mentor del Accionismo Vienés justifica su espectáculo ritual de dolor autoinflingido, sacrificio, sangre, sudor, semen, y orinas, en tanto se conformarían como mecanismos catárticos que supuestamente liberan a los espectadores de la neurosis y la represión. Jungianamente, podríamos afirmar que este singular ejercicio artístico adquiere el carácter de un intento de confrontar e integrar el arquetipo ‘sombra’, donde se presentaría como una posibilidad el *ab-yectar* o proyectar de forma segura, manteniendo a resguardo la frágil integridad del yo de los contenidos reprimidos y las pulsiones más primitivas. No obstante, Jung advierte que en la integración psíquica, se presenta el desafío de confrontar ‘la sombra’, así como la seducción y la fascinación emanada de ella, más no *transformarse* en dicha sombra.

No adscribiremos aquí a tal función regulativa, ni a la experiencia vicaria indirecta de la neurosis de este ‘*Arte de la transgresión*’, sino más bien al poder y la seducción de lo ambiguo, donde lo ‘sagrado’ y lo ‘impuro’ son también veneración

y *horror sagrado*⁴, alzando de paso ‘*lo informe*’ como una categoría (anti)estética con un potencial *desubjetivante-desestetizante* de proporciones.

¿Por qué? Pensemos en que bajo la idea de una *traumata pública* el artista del exceso, *homo-sacer* que todo lo puede ‘en nombre del arte’, pretende continuar la relación ministerial que el arte trágico griego guardaba con el coro y que el ritual ceremonial encarnaba en la figura del chamán. Pero, ¿es esto así? ¿Es justificada la perspectiva de Clair de ver en el artista de lo Immundo una especie de *sacerdos* al servicio del *Sacer*?

Cynthia Freeland, en su libro ‘*Pero ¿esto es arte?*’ (2006), explora la función y el uso de la sangre, la que parece adquirir históricamente un valor de exhibición en cuanto existe *una comunidad* de base con significados culturales, creencias y normativas morales compartidas. Para Freeland, algunos artistas modernos —mediante la puesta en obra de un ritual ceremonial— buscan ocupar el lugar del *Rey Maya* que en Palenque, ante una multitud de súbditos, bebía tres veces sangre tras perforar su propio pene. En este caso, creemos que la transgresión simultánea del cuerpo somático y simbólico del poder, se justificaba como parte del ceremonial sacrificial necesario para abrir un umbral temporal de orden trascendente en el ‘*tiempo y el espacio profano*’, con el que se configuraba un sentido de ‘*centro del mundo*’ en que dicho espacio y dicho tiempo, eran renovados por gracia del ritual en que el Rey bebe su propia sangre peneal (cfr. Eliade, 1951).

A diferencia del ritual catártico dionisiaco en el origen de la tragedia griega, o del ritual sacrificial precolombino, un aspecto central en nuestro caso —más allá del posible rol del artista como un *sacerdos moderno*, o de la sumisión del arte a una función primaria vinculada a las creencias— es que cuando el artista contemporáneo utiliza los recursos de la transgresión, lo hace en *ausencia de una comunidad con un sistema de creencias unificadas* ante la cual el *acto de transgresión* pudiese arrogarse un valor sociocultural compartido. Para que el artista, cumpliera su rol de *iniciación chamánica*, la articulación de su preformática ritual, debería operar bajo un sistema de creencias compartidas (*consensus social*), algo de lo que Lévi-Strauss dio cuenta en su noción del ‘*complejo chamanístico*’ (Lévi Strauss 1949). Esto, parece no suceder en muchos de los casos de este arte sacrificial del cuerpo del arte.

Recordemos que el argumento de Loisy, era muy similar al ‘*principio artístico*’ estipulado por el Accionismo Vienés: *ritual catártico y expulsión del trauma*. Según Nitsch, nuestro intelecto, es energía reprimida e inevitablemente la expresión de dicha represión, aparecerá como “violenta, orgiástica y obscena”. Y luego Nitsch agrega: “todo lo que aparece como negativo, displacentero, perverso y obsceno, la lujuria y el resultado sacrificial de la histeria, el histerismo expiatorio resultante, sirve al intelecto para ahorrarle la contaminación y vergüenza implicada por descender hacia el extremo” (Nitsch en Cashell, 2009, p.4).

⁴ Wilhelm Wundt, psicólogo alemán de fines del siglo XIX, es quien esboza el concepto a partir de su estudio del *tabú*.

Luego, ¿cómo podemos hacernos partícipes verdaderos en tal catarsis ritual en ausencia de un *consensus* en cuanto al valor y la importancia del acto de transgresión requerido para el acto ritual? ¿Cómo y por qué, entonces, es que aun en ausencia de comunidad el gesto de violación del tabú se volvió una práctica tan común entre los artistas de fin de siglo, utilizando como recursos materiales y estéticos todo resto orgánico y deshecho directo del cuerpo en un orden puramente significante?

Duchamp, el *primus inter pares* (el chorro de orina que apagó el *Aura*)

Para Clair, quien en *De Immundo* se dedica a repasar algunos de los hitos de la ‘abyección artística’, nunca antes la obra de arte había sido tan cínica ni le había gustado tanto rozar lo escatológico. En este proceso *des-definición del arte*, como diría Rosenberg, Clair llega a un punto de inicio de toda esta ‘decadencia del arte y la cultura’ de la ‘no obra’: Marcel Duchamp. Duchamp, vendría a ser el *primus inter pares* de todos aquellos cuya fascinación por lo abyecto y la pasión por lo informe, han conducido el arte hacia un estado regresivo de la *bios* —la vida inteligente y reflexiva que nos distingue como especie de todos los primates— hacia la vida como *zoé*, la vida desnuda del “aquí abajo biológico” (Clair, op.cit).

Ya en abierta picada contra Duchamp, Clair dirá: “El esfuerzo que ha fundado la cultura —esta lenta y difícil educación de las pulsiones libidinales— lo niega Duchamp en provecho de las satisfacciones inmediatas de la vida desnuda” (p.32). El autor arremeterá en lo sucesivo contra la supuesta misoginia de Duchamp por una fuente que bien podría ser el símil de un órgano sexual femenino, pero ante todo, Clair encara a Duchamp la ‘*inversión aurática*’ sufrida en la significación del museo, según la tesis de Benjamin, en cuanto que en dicha institución residiría (o residía) el poder de lograr la migración simbólica de lo *cultural antropológico* a lo *cultural artístico*. Según Clair:

“...Presentar a cambio de una obra de arte un orinal en las salas de museo, es autorizarse la potencia profanatoria de la institución, para, de un objeto de uso, sino de alivio, hacer una obra de arte... El chorro de orina apaga el *aura*” (Clair 2007, p.33).

Clair no es el único que ve en Duchamp tal alusión a un *cinismo erótico*, donde se desplegaría en plenitud un carácter regresivo del arte a manos de un artista sin el talento suficiente para brillar por luz propia a falta del genio pictórico⁵. Duchamp, tanto para Clair (2007) así como para Kuspit (2003) o Michaud (2007) emerge en escena, más bien, como un artista movido por el impulso de un narcisismo primario de hacer de ‘su mierda de artista’ (aludimos a Manzoni) un objetopreciado.

⁵Recordemos el abandono de la pintura por Duchamp tras su impasse con el cubismo y con Le Fauconnier, lo que implicó el retiro de *‘Desnudo bajando la escalera’* de 1911, del ‘Salón de los Independientes’ y la solicitud de retiro de una de sus obra del Salón.

La pregunta sería entonces si ¿se puede considerar la obra de Duchamp como el inicio de un trazo conducente hacia la obra de McCarthy o Kelly? ¿Podemos equipar la transgresión cínica del arte de la década de los ochenta y parte de los noventa del siglo XX, con el gesto de ‘ruptura’ o ‘cisión’ del *readymade duchampeano* hacia la tradición artística garante de la antigua ‘Institución del Arte’? (Oyarzún, 2006). Si bien en todos aquellos con quienes introducimos el escrito advertimos la búsqueda de un gesto singular de oposición y un intento de conmoción en la tesitura habitual de la ‘experiencia del arte’ del modo como tradicionalmente había sido heredado, en Duchamp, la comprensión de la vieja máxima “*que inclina a todo artista a cumplir una ruptura (radical), si quiere inaugurarse como artista*” (Oyarzún 2006, p.56) parece haber operado de un modo diferente, más allá de posibles aspectos en común, tales como una discontinuidad de la práctica y de la teoría, junto con las normas de representación plásticas, las vías materiales y técnicas vinculadas a la obra o el afán por denotar “liberación de fuerzas” (Op.cit, p.74) por sobre la exhibición de formas. Veamos en qué radificaría tal diferencia.

Ready Made y Anestesia Estética

En cuanto al *fundamento de la elección*, Duchamp siempre insistió en que la elección de los objetos jamás le fue dictada por alguna delectación estética. Esta elección, señala Oyarzún, “estaba fundada sobre una reacción de indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... En el hecho, una anestesia completa” (op.cit, p.133).

Esto es lo que Oyarzún define como la *nulidad estética del objeto*, que cuando cumple con dicha condición se lo elige para ser *investido* de la condición de *readymade*. Como en el caso de la rueda de bicicleta sobre el taburete, ninguna unidad ha sido reconstituida a partir de ellas, tampoco han pasado de un orden positivo a otro orden positivo. Siguen siendo lo que eran, señala Oyarzún, pero solo en cierto modo, agrega. Parecen mantenerse en la neutralidad, “en un umbral, indecisas, antes de paso alguno hacia la puesta en unidad” (op.cit, p.137).

El carácter ‘*umbrátil*’, como lo define este autor, es lo que Duchamp llama *indiferencia visual*: “*lo elegido, es antes que el objeto mismo su indiferencia*”. El *objeto* queda así consignado como el de una *contemplación en suspenso*. Esta indiferencia, según Duchamp, “combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto” —siendo el gusto el criterio estético principal— es, en última instancia, *anestesia*: “Ésta, sería la causa y el tema del desconcierto, como reacción primaria provocada por el ready-made indeciso o indecrido” (p.140). La *anestesia* no es, entonces, una falta de reacción; supone que el efecto de la ‘obra’ se concentra, justamente, en el elemento interruptor, y, fundamentalmente, en la interrupción producida. Una especie de *suspensión activa del sentido de esteticidad*.

“Fuck it up the butt!!!”

Frente a la *anestésica y anestésica del ready made*, cuya radical ruptura con la tradición se da en un sutil movimiento de suspensión de la experiencia de ‘obra’, tenemos el caso de Paul McCarthy, performer norteamericano quien a mediados de los ‘70 introdujera en su trabajo el uso de recursos multimediales (como por ejemplo en ‘Bossy Burguer’). De existir algo que podríamos llamar como un *linaje de la inversión aurática*, si seguimos la lógica de Clair en esta saga del ‘mal gusto’, en consideración de lo extremo de los recursos utilizados, parecería lógico atribuir a McCarthy cierta vinculación con algún proyecto artístico que abordara la idea de una resaca global *post holocausto*. Sin embargo, vincular su performática del exceso como una continuación del ‘Accionismo Vienés’, tampoco parece ser una alternativa, por cuanto las toneladas de ketchup y mayonesa que arroja sobre el estudio donde realiza su performance de analidad expulsiva parecen apuntar a dejar el ketchup y la mostaza como puramente significantes y no como sangre o semen simulados, como algunos teóricos lo han sugerido (pese a las dos yemas de sus dedos que mutila en el intertanto). Si nos centramos en el *efecto vicario* de la acción de McCarthy, Kieran Cashell, como espectador del indescriptible acto regresivo de McCarthy, se refiere al mismo como algo que resulta extremadamente estresante:

«Gritando “Fuck it up the butt”, McCarthy se introduce elementos por su trasero y luego lo devuelve a las botellas... dibuja penes en las murallas dando alaridos ensordecedores, todo ello, en un gesto que excede el sentido y el significado de un observador cualquiera y que por tanto, se torna imposible de equiparar con alguna categoría de valor estético que calce con el ‘mind-set’ kantiano» (Cashell 2007, p.17).

Para Cashell, sin embargo, no queda claro si los materiales son utilizados bajo un recursos simulado paródico o bien, como una suerte de *transubstanciación* de sus referentes, pero si apuesta por la “perversa polimorfosidad” de los recursos, donde el ‘valor estético’ radicaría justamente en admitir tan diversas posibilidades. Como ketchup y mayonesa, los recursos de escena resultarían entonces más abyectos y traumáticos que un despliegue intencional en referencia a sangre o semen.

Un arte por *default*

En una entrevista realizada a Chris Burden por Juan Agustín Mancebo en 1996⁶, éste afirma que el resultado actual de la práctica heredada del *Accionismo Vienés*, es el de “un agotamiento devenido parodia” de los primeros trabajos del *Teatro Orgiástico del Misterio*, liderado por Nitsch. Paradójicamente, las motivaciones de este performer (ex profesor de UCLA) para dar inicio en la década de los setenta a

⁶Mancebo, J.A. *Arte y subversión*. Entrevista a Chris Burden, mayo 1996, recuperada el 20 de Junio de 2012 de, <http://culturacolectiva.com/chris-burden-el-performance-comienza-con-uno-mismo/#sthash.BljxZaxN.dpuf>

su *performática parasuicida*, no distan mucho de las motivaciones de Duchamp, al advertir la llegada de la *era de la imagen globalizada* y la ineficacia del ‘Gran Arte’.

Para Burden, su arte pretendía “subvertir lo que en aquel tiempo parecía ser el mundo del arte comercial, en el que se trataba el arte como una mercancía que se cotizaba en la bolsa”, agregando luego: “mis performaces, eran un intento ingenuo de ‘descomercializar’ la producción artística”.

Sin embargo, pese a que sus *acciones* arremeten contra la definición o los límites del arte (he aquí el gesto de la transgresión), el artista piensa que su trabajo *debe ser* considerado pues, aun cuando abarque otras disciplinas, éste tampoco se ciñe a otra categoría o disciplina. Al no encajar en ninguna otra categoría o actividad, para este artista sus acciones *deben ser* Arte.

Hasta este punto, podríamos poner en consideración dos aspectos: primero, el intento de Clair de signar a Duchamp como el primer eslabón de una ristra de productividad artística caracterizada por el intento de exponer, mediante recursos vinculados a una *estética del extremo*, el efecto puro de la experiencia parece no tener mayor sentido. En un supuesto *‘Arte de la transgresión’* no parece haber una unidad programática ni identidad compartida más allá de los recursos escogidos por su potencial de abyección o repulsión, ante los cuales el urinario de Duchamp ya no resultaría nada provocador. En este ‘arte’, tanto los discursos de obra como los subtextos parecen, más bien, cargados de ideologías particulares y locales situados en una cadena horizontal de significantes desligados de un sentido compartido. Un segundo aspecto, si queremos responder a la pregunta por si ‘aquello’ es arte, deberíamos responder afirmativamente puesto que es un arte que no calza dentro de otras expresiones presentes en una de las categorías admitidas por una estética de la modernidad, por lo que vendría a ser una especie de arte por *default*, un arte por ‘defecto’.

La transgresión como experiencia estética *domesticada*

Finalmente, si Pablo Oyarzún en su *‘Anestésica del Ready-Made’* perfila la *nulidad estética del objeto* perseguida por Duchamp (el criterio de indiferencia estética del *Choix* duchampeano) como la condición para ser investido de *ready-made*, donde acontece lo que el autor define como una resíntesis, un establecimiento positivo al que Oyarzún denomina “creación” —en una nueva unidad de ser y sentido—, como transfiguración de los inmediatos materiales y el descubrimiento en ellos de una potencia estética, en una tal *Arte de la transgresión*, lo que menos, es una indiferencia ante el ‘objeto’, de elección, por lo general, el cuerpo sufriente, intervenido, maquinizado, deformado, derruido.

Menos indiferentes todavía nos resultan sus materiales, medios, técnicas y recursos ya cuestionados hasta el cansancio por Clair y, si bien, podría darse el descubrimiento de una potencia estética en la excrecencia, la exudación, el fluido corporal y la amorfosidad resultante como una fascinación propia del *‘horror-sagrado’*,

una nueva unidad de ser y sentido, está lejos de conformarse como una forma de nihilismo activo allí donde la *desestetización de la experiencia* y el *proceso desubjetivante* resultante, no tienen relevo alguno más allá del efecto abyecto, repulsivo y lacerante hacia el/la observador/a.

Históricamente, podríamos señalar que la abyección, lo siniestro o lo grotesco —como posibles dimensiones o recursos estéticos que componen un *Arte de la transgresión*— no son en sí algo que irrumpe predominantemente en el siglo XX, a diferencia de la irrupción de lo abyecto y lo siniestro como recursos materiales de la obra, o como la obra en sí, dado el particular interés en la exhibición, complejización y problematización en torno al cuerpo y el desecho corporal. La obra de Goya, Rubens, Blake, Bacon, el ‘Teatro de la Crueldad’ de Artaud; Poe y Baudelaire, pasando por el filme ‘*Freaks*’ de 1932, hasta el ‘*Accionismo vienés*’ y las *performances parasuicidas* de Marina Abramovic, la fotografía de Joel Peter-Witkin, todo ello podría funcionar, argumentalmente al menos, como ejes cruciales de una *fascinación histórica por lo abyecto*, lo grotesco, lo siniestro o lo feo, o simplemente como aquello que se opone a la tríada *Arte-Belleza-Verdad*, una ‘*Estética de lo feo*’ (Rosenkranz, 1853) que se sustenta en la paradójica relación de atracción /repulsión establecida con aquellos registros.

Sin embargo, ¿ello nos posibilita pensar por sí solos lo abyecto, lo repulsivo y lo ominoso como categorías estéticas definidas? Ciertamente, aún en Ribera, Goya, y Blake, seguimos hablando del cuadro y la pintura, tal como en Poe y Baudelaire, pese a lo sombrío de su propuesta, se advierte la voluntad inscriptora de la escritura moderna, manteniendo en ambos casos una constancia en el soporte y en los medios utilizados.

Si bien con Hugo, la belleza y la fascinación por lo grotesco se hacen parte de un nuevo registro de ‘lo bello’ —ya sea como caída del ideal ilustrado renacentista o como barroco regurgitado— algo hizo que parte del arte dejara su cualidad apariencial inofensiva y se tornara *fascinación terrible*, para decantar luego acaso, solo en lo horrible. El psicoanálisis freudiano, en su esfuerzo de develar la naturaleza apariencial y furtiva de la conducta neurótica y en su esgrima permanente con las corrientes naturalistas, parece también haber jugado un rol al propiciar una estética de lo soterrado, de lo subterráneo, de la cloaca, de una cultura fundada sobre la inmundicia de lo indeseable y de lo enorme oscuro, insondable y fascinante del inconsciente.

Un arte, entonces, interesado en la representación del cuerpo y sus productos resultantes cuando éste exuda, está herido, o en relajo, no es para nada nuevo. Sí lo es, en cambio, el exceso de realismo exhibitivo, la pasión por desnudar la realidad y despojarla de todo entramado simbólico. Podría ser, incluso, que para pensar la pertinencia de un *transgressive art 2.0*, lo grotesco, lo feo o lo repugnante y lo incoherente, ya se encuentran domesticados para la contemplación estética. Tal como pasa con Serrano y su *Piss of Chriss*, o Nebreda y sus *autorretratos* abundantes en excremento.

Quizás la pura imagen, reproducida digitalmente, pierde eficacia como lo visualmente representado, ante lo *presencialmente presentado*. En este caso, no podemos hablar de una re-presentación, pues claramente, no hay tal cosa. Sin embargo este arte, para Clair, es, antes que un recurso de abyección, un *arte de renuncia*, “un arte que pone en escena su propio abandono” (Clair 2006, p.22), o bien, podríamos decir un arte que exhibe desde su autoindefinición su propia ineficacia crítica para auto-delimitarse.

La Defortificación duchampeana del Arte

“Los procedimientos, tal como los ideó Duchamp: minuciosos, reflexionados, premeditados hasta para poder integrar sus efectos posteriores, tienen como consecuencia maliciosa y provocativa el poder transformar ‘cualquier cosa’ en una obra.

Y esta obra, que ya no es cualquier cosa al final, demuestra a posteriori nunca haber sido cualquier cosa, ni desde el principio...”

Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, 2007.

Al parecer, el largo proceso de la *agonía del arte*, con un *artista autoinvertido inmunitariamente bajo una estética de la exención*, agencia la praxis de un arte que busca imponer *lo real*, la preeminencia de las ‘cosas mismas’ —aun las más inmundas y excreticias— por sobre todo proceso u orden simbólico/sublimatorio. Dicho proceso, desde la lectura de los diversos autores citados, nos remite a un lugar común de *ruptura* o *cisión* con la tradición, en el llamado *despertar de los objetos* (según la expresión de José Jiménez) propiciado por Marcel Duchamp, quien con su *ready-made* revistió elementos de la objetualidad cotidiana con las cualidades ahora travestidas de un arte *carente de aura*, insuflado de una vital apariencia por la figura de un artista que, según Clair, se abocó a demostrar la inoperancia de un arte que ya no ocupaba el lugar eminente de antaño. Las ‘*no-obras*’ de Duchamp, en este caso, habrían tendido a hacer patente el fracaso del arte, actuando en nombre de los derechos excepcionales que le confiere su estatus de ‘creador’.

Sin embargo, ¿será todo esto así? ¿Podemos, como lo hace Jean Clair, Kuspit o Michaud asignar en el *ready-made* un poder atentatorio de tal magnitud *contra* el arte, incluso *desde el interior del arte mismo*? Diremos que, si bien Duchamp activó un elegante dispositivo con el cual arrogarse la potencia profanatoria de la institución del arte, ello no lo vincula necesariamente con la *tachadura del súper yo social* y una *estética de lo informe*, lo abyecto, lo numinoso, o con un arte realizado desde el suelo o la cloaca. Duchamp, más bien, puede haber sido el *defortificador* de un *arte agónico*, un arte extenuado por el artista burgués y las gastadas jerarquías y estructuras verticales de sentido, significado y organización de la existencia. Su gesto de oposición al entorno de ‘*habitualidades*’, como las llama Sergio Rojas, podrían

ser vistas antes que como un mero atentado contra la institución del arte, como posibilidad de una renovación en la *experiencia del arte* de su tiempo.

Al respecto, Rudolf Arnheim en un texto de 1959, al abordar el tema de la crisis del arte y de la cultura de ‘su tiempo’ (la crisis de la forma⁷ y la estructura), identificó como un factor potencial de dicha crisis a la “crítica perversa del arte” —personificada en Roger Fry— quien definía el arte como “la contemplación de las relaciones formales” (Arnheim, 1959, 1985, p.17). Sin embargo y pese a todo, Arnheim pensaba que el excesivo formalismo del arte y la crítica estaba actuando bajo un *principio de autoconservación* ante la catástrofe⁸, entendida por el autor como el potencial divorcio entre la experiencia sensible y su significado (Cfr. Arnheim, 1959, 1986).

Esta relación entre catástrofe y conservación también la advertimos en la observación de los organismos vivos, que proponemos bajo el concepto de *defortificación* o *retrofortificación* del arte, principio de autoconservación de los organismos cuando ven amenazada su constitución ontológica identitaria.

La idea de *autoconservación* utilizada en el registro de los sistemas biológicos autorreferentes, puede analogarse a la crisis del arte y su agotamiento categorial o identitario. Se nos figuró, entonces, la crisis no como una suerte de ‘derrumbe’ o ‘fin’, sino como la posibilidad de estar enfrentados/as a un arte que, bajo el principio de conservación, representaba su propia catástrofe como una forma de garantizar su pervivencia. ¿Cómo pudo acontecer esto?

Si pensamos el Arte como un sistema complejo, con Duchamp la *defortificación* o *retrofortificación del arte* puede ser entendida como la acción de autosupresión sobre las barreras o límites estructurales de un sistema y su organización. Este límite es el que usualmente permite el intercambio selectivo y funcional de recursos, materia, técnica o energía que servirán para garantizar la pervivencia de la unidad organizativa. Una supresión total en las barreras o límites estructurales conduciría, por lo general, a una catástrofe identitaria radical por la pérdida de conservación en el linaje del sistema y su organización. Sin embargo, en el caso de Duchamp, su gesto de *ruptura o cisión* nos parece más bien la resultante de una supresión identitaria facilitante de una reinscripción organizativa del arte, deliberadamente *indiferenciada*. Defortificación efectuada, entonces, generando una especie de *anafilaxis identitaria* en el corpus somático del arte, que implicó un proceso de inmunosupresión tal, que

⁷En la versión en español de *Art & Visual Perception* se realiza la aclaración de que se refiere a forma* como *form* y no como *shape*. En este caso, *form* alude a las condiciones configurativas de una estructura incluyendo tamaño, forma y las variables vectoriales que de ella se puedan desprender. Podríamos proponer, por tanto, que *form* alude de una ‘tridimensionalidad’ de la composición, pero también al fondo de simbolismo transmitido por la forma* visual. *Shape*, en tanto, aludiría a elementos pictográficos, figurativos, geométricos, que tienen lugar en función de la línea y el color.

⁸Esta relación entre catástrofe y conservación, tal como sucede en los organismos vivos, es lo que esperamos desarrollar bajo el concepto de ‘*defortificación*’ o ‘*retrofortificación*’ del arte, principio de autoconservación de los organismos cuando ven amenazada su constitución ontológica identitaria.

la forma y la estructura migraron del cuerpo de la obra —por apostasía del lenguaje visual— hacia el cuerpo escurridizo y desarticulante de la anestesia del discurso y la experiencia de obra. La experiencia del arte como un ‘aún-no’ dado por la suspensión respecto de la experiencia usual de un espectador ante la obra, pero también del arte mismo en su dispositivo crítico diferenciador.

Como lo afirma Rojas, de Duchamp en adelante arte y no-arte quedarían en un espacio de indiferenciación o suspensión de los límites categoriales pre-dados entre objeto—obra, arte-artesanía, autor/a—productor/a y, autor/a—espectador/a, proceso que, lejos de depotenciar el arte, bien pudo resultar su defortificación mediante la derogación de su organización identitaria institucional simbólica y aurática, hacia una aparente desorganización identitaria de carácter permanentemente deviniente.

Un arte ‘que se hace el muerto’ y que es capaz de disolverse en sus categorías usuales de experiencia, para asimilarse bajo un aparente régimen de ‘lo indiferenciado’. Una metamímesis o una suerte de estrategia necromimética del arte.

De este modo, el gesto atribucional al *readymade duchampeano* de su efecto de ruptura o cisión en relación con el precedente orden estético y ontológico de la obra, del autor y de la experiencia estética de los cinco siglos precedentes a Duchamp (momento consensual cercano al *quattrocento* en que el arte emerge como esfera de actividad autónoma, junto con la figura del genio y un cambio visible en las condiciones materiales de producción de la obra, como lo señalan Belting (2007) o Danto (1999) parece innegable y, con ello, las preguntas tales como ¿qué es el arte? ¿quién es el/la autor/a? para muchos dejó de tener el sentido de antaño —al menos tal y cómo eran formuladas— resultando, en sentido estricto, artísticamente prescindibles mas filosóficamente necesarias, lo que las retrotrajo hacia el arte como un recurso artístico de develamiento de su potencial inoperancia estética y ontoepistemológica.

Con esto, podemos advertir que de haber transgresión en el *readymade duchampiano*, éste tiene que ver más con una reconsideración del ‘límite de la experiencia’ o con la actividad propiciatoria de una ‘experiencia del límite’, bajo la cual activar un juicio respecto de esa misma experiencia. Puede relacionarse con lo que Rojas señala como un ‘*desplazamiento en la frontera de la sensibilidad*’, e incluso, con la derogación crítica de ciertas categorías garantes de dicha ‘experiencia límite’ a partir del *aún-no* de dicha experiencia, pero que en nada se liga con lo *límitrofe* y *supralímitrofe abyecto* de los recursos para obligar dicha experiencia desubjetivante.

En Duchamp anticipamos, en cambio, el ejercicio de una reinscripción de la subjetividad mediante el ‘aún no’ de la experiencia, por la reconsideración de la noción de creador/productor y del rol pasivo del/la espectador/a ante la obra, pero en un esquema de sentido autorganizado y defortificado desde el interior de dichas subjetividades espectantes. Un ejercicio de transgresión mediado por la violencia y el peso de la apropiación de una experiencia que, puede o no, corresponderse identitariamente con la organización de significado de un receptor individuo o de una colectividad, pero que, como lo señala Rodrigo Zúñiga en *el nombre del arte*, permite

al artista hacer uso de su rango de embajador plenipotenciario del arte, por el arte de demarcación enunciativa que lo inviste inmunitariamente.

Nota:

Para Michaud, el arte de Duchamp es ante todo una gesta del *procedimiento*, una *cadena de eficacias* —como lo señala Pablo Oyarzún— actuando reflexiva y minuciosamente en favor de la ‘obra’ y su autor/a. Lo que tenemos, entonces, es una serie de sistemas y subsistemas interactuando conjuntamente para generar una obra con características de arte (obra, autor, representante, los círculos de influencia, modelos de apreciación de expertos, modelos de valorización de las obras de arte, estimaciones del valor de firma, análisis de intermediarios y operadores, etc.). Podríamos pensar entonces que, si hay algo que quizás el estado ‘gaseoso’ del arte clama, es su posibilidad de dispersarse en la multiplicidad de miradas, gestos y acciones ante la ausencia de comunidad, y junto con ello, resignar y resistir su factibilidad de ser consumida.

El que el arte “ya no se entiende en términos de sustancia sino de procedimiento”, que “tampoco depende de una esencia sino de los procedimientos que lo definen” (Michaud 2007, p.44) es lo más similar a una definición de un sistema vivo entendido en términos autopoieticos: estructuralmente abierto, organizacionalmente cerrado (Maturana y Varela, 2000). La obra, según Michaud, termina siendo reconocida sobre la base de un particular juego de convenciones simbólicas. El asunto es cómo se producen estas convenciones, por cierto, del todo complejísticas, donde entre otras cosas, según Michaud, el artista “necesita obtener la colaboración de otros actores indispensables a la validación del procedimiento” (Michaud 2007, p. 45). Hemos llegado entonces, en este punto, a la posibilidad de creer pertinente una definición del arte contemporáneo en consonancia con una mirada ontoepistemológica propia de los sistemas organizacionales biopsicosociales con características autorreferenciales o autopoieticas, más aún cuando a modo de ejemplo, autores como Sian Êde (Art & Science, 2005) plantean la posibilidad de que sea en el campo de la biología donde se jueguen los descubrimientos de vanguardia y, a partir de esto, los/as artistas cada vez más interesados/as en el ejercicio transdisciplinar del arte se provean de la biología para armarse de ciertos cánones de vanguardia para el Arte en el nuevo milenio.

Referencias:

ARNHEIM, Rudolf (1986): *Hacia una psicología del arte :Arte y entropía. (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.

BAUMAN, Z. (2001): *La modernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.

- BAUDRILLARD, J. (1997): *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- BELTING, H. (2007): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- CASHELL, K. (2009): *Aftershock*. Londres: IB Tauris.
- CLAIR, J. (2007): *De immundo*. Trad. Santiago E. Espinoza. Madrid: Arena Libros,
- DANTO, A.C. (1999): *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- EDE, Sián. (2005): *Art & Science*. London: IB Taurus.
- ELIADE, M. (2006): *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé (1951).
- FOSTER, H. (2001): *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press- October Book.
- FREELAND, C. (2006): *Pero ¿Esto Es Arte?: Una Introducción A La Teoría Del Arte*. Barcelona: Cátedra.
- JIMÉNEZ, J. (21 de Noviembre, 2012): *Les Maîtres du Désordre*, artículo disponible on-line en www.psicologiadelarte.com, recuperado el 13 de Diciembre de 2012.
- KRISTEVA, J. (2004): *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- KUSPIT, D. (2003): *Signos de psique en el arte moderno*. Madrid: Akal.
- LYOTARD, J.F. (1987): *La Condición Postmoderna. Informe del Saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra (1979).
- MATURANA, H.& Varela, F. (2000): *El árbol del conocimiento*. Santiago: Ed. Universitaria, 1982; Varela, F. *El fenómeno de la vida*. Santiago: Dolmen.
- MANCEBO, J.A. (2012): *Arte y subversión*. Entrevista a Chris Burden, mayo 1996, recuperado el 20 de Junio de 2012 desde <http://culturacolectiva.com/chris-burden-el-performance-comienza-con-uno-mismo/#sthash.BljxZaxN.dpuf>
- MICHAUD, Y. (2007): *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Trad. Laurence le Bouhellec. México: Fondo de Cultura Económico.
- OYARZÚN, P. (2006): *Anestésica del Ready Made*. Santiago: Ed. Univ. Arcis
- ROJAS, S. (2010): *Escritura Neobarroca: temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia.
- SPENGLER, O.(2007): *La decadencia de occidente*. Madrid: Espasa Calpe.
- VATTIMO, G. (2007): *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa (1985).
- WILSON, M (2010): *Zombie*. Santiago: Alfaguara.

